
3 3433 07437603 3





JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

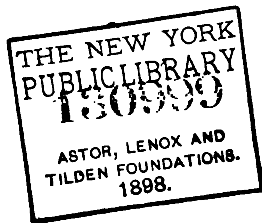
F. A. LEO.

VIERUNDDREISSIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1898.





Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichniß.

Jahresbericht

erstattet von

Wilhelm Oechelhäuser.

Während die seit Bestehn der Gesellschaft erstatteten Jahresberichte regelmäßig in den Generalversammlungen zum Vortrag gelangten, so entfiel im Jahre 1897 diese Möglichkeit, weil uns die Trauer über das kurz vorher erfolgte Hinscheiden unserer erhabenen Protektorin, der Frau Großherzogin Sophie von Sachsen, die Abhaltung einer Versammlung verbot, deren Stolz und Zier die hohe Verewigte durch mehr als drei Decennien gewesen war.

Am Vorabende der feierlichen Beisetzung ward auf unsere Anregung, im Verein mit den anderen von der Frau Großherzogin patronisierten Gesellschaften und Instituten, die Abhaltung einer Trauerfeier am 8. Oktober beschlossen, über deren würdigen, in der Festrede des Geheimraths Dr. Kuno Fischer, Exc., gipfelnden Verlauf dieses Jahrbuch ausführlich berichtet.

Am Tage vor dieser Feier fand in Weimar eine Sitzung des Vorstandes unserer Gesellschaft statt, welche sich in erster Linie mit der Patronatsfrage beschäftigte. Auf das vom Vorstand an S. K. Hoheit den Großherzog gerichtete ehrerbietige Gesuch, an Stelle der hohen Verewigten die Protektorschaft unserer Gesellschaft übernehmen zu wollen, erfolgte am 23. Oktober die nachfolgende huldvolle Antwort:

Auf die Mir von dem Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft durch Schreiben vom 7. Oktober d. J. vorgetragene Bitte übernehme Ich gern an Stelle Meiner tief betrauerten Gemahlin, der in Gott ruhenden Grossherzogin Sophie von Sachsen, das Protektorat über jene Vereinigung. Sie hat sich seit nunmehr 33 Jahren einer

hohen, auch für das deutsche Geistesleben überaus fruchtbaren Aufgabe gewidmet, ist ihr stets treu geblieben und nimmt im In- wie Auslande eine gleich angesehene Stellung ein. Ich hoffe, dass es auch Mir gelingen werde, unter Gottes Beistand ihre Arbeiten zu fördern und ihre Bestrebungen unterstützen zu können, wie es die Stifterin gethan.

Schloss Wartburg, den 23. Oktober 1897.

(gez.) **Carl Alexander.**

(gez.) **v. Gross.**

An
den Vorstand der Deutschen Shakespeare-
Gesellschaft, z. H. Seiner Hochwohlgeboren
Herrn Geheimen Kommerzienrath
Dr. Oechelhäuser
zu Niederwalluf.

Der Vorstand nahm demnächst den Vortrag unseres Schatzmeisters, des Herrn Kommerzienraths Dr. Moritz entgegen, aus welchem sich ergab, daß im letzten Geschäftsjahre (1896) die Einnahmen um 1277,29 Mk. hinter den durch besondere Verwendungen erhöhten Ausgaben zurückgeblieben seien, daß überhaupt der zukünftige Haushalt der Gesellschaft eine, wenn auch mäßige Erhöhung der Einnahmen in Aussicht nehmen müsse. Der Vorstand faßte Beschlüsse, die hoffentlich das finanzielle Gleichgewicht herstellen werden.

Nach Mittheilung des Schatzmeisters betrug am 31. Dezember 1896 die Zahl der ordentlichen und Ehrenmitglieder (einschließlich 12 fürstliche Persönlichkeiten) 219 und das Vermögen der Gesellschaft 18988,19 Mk. Dasselbe setzt sich der Hauptsache nach zusammen aus dem (Erwerbungs-)Werth der Bibliothek und dem Werth der im Bestande verbliebenen Jahrbücher. Der Vermögensbestand der Elisabeth-Gertrud-Stiftung beläuft sich auf 2068,25 Mk., darunter 1500 Mk. in Werthpapieren, 568,25 Mk. in Baar.

Der Bibliothekar berichtete schließlich über den Zuwachs der Bibliothek und der Vorsitzende über den fortdauernd starken Absatz der von der Gesellschaft ausgegangenen Volks- und illustrierten Ausgaben.

Die Gedächtnißfeier für die Großherzogin Sophie von Sachsen.

Als am Tage vor der Beisetzung der sterblichen Hülle der Großherzogin Sophie von Sachsen, am 28. März, die Weimarischen und auswärtigen Vertreter der literarischen Gesellschaften und Anstalten, denen die heimgegangene Fürstin nahe gestanden hatte, vereinigt waren, um an ihrem Sarge Palme und Lorbeer niederzulegen, den Kampf- und Siegespreis auch dieses nun abgeschlossenen Lebens, regte Dr. W. Oechelhäuser eine alsbaldige gemeinsame Besprechung über eine dem Andenken der verewigten Großherzogin darzubringende Huldigung an. Seit mehr denn 30 Jahren hatte die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft der Gunst der Fürstin sich stets in gleichem Maße zu erfreuen gehabt: — waren später die Beziehungen der Großherzogin zu den literarischen Kreisen Deutschlands weitere und umfassendere geworden, unsere Gesellschaft darf sich des Vorzugs rühmen, die erste und älteste der Vereinigungen zu sein, die im Schatten und Schirm Weimars der geistigen Arbeit unseres Volkes wichtige Sammelstätten bieten.

Noch am Nachmittag des 28. März traten im Schillerhause die Vertreter der Goethe-Gesellschaft, des Goethe-Nationalmuseums, der Schiller-Stiftung, des Goethe- und Schiller-Archivs, des Weimarischen Hoftheaters und der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zusammen, den Gedanken der Gedächtnißfeier zu besprechen. Der Plan selbst ward alsbald einstimmig genehmigt und ein Ausschuß unter Dr. K. Ruland's Leitung gebildet, dem die Ausführung der vorbereitenden Schritte übertragen ward.

Für die Feier selbst war der 8. Oktober bestimmt worden — hatte doch dieser Tag, an dem vor 55 Jahren ihr Ehebündniß mit dem Großherzog Carl Alexander geschlossen worden war, die

Fürstin auch dem deutschen Volke zugeführt. Die Gedächtnißrede zu halten, ward Kuno Fischer ersucht, durch seine Arbeiten auf dem Gebiete der Goethe-, der Schiller- und der Shakespeare-Literatur der vornehmste Vertreter der Gesellschaften und Anstalten, die sich zu jener Feier vereinigten, durch seine langjährige Thätigkeit mit Jena und Weimar eng verbunden, der heimgegangenen Fürstin seit vielen Jahren in mancher Angelegenheit wohl vertraut.

Der äußere Rahmen der Feier konnte nur in einfachen Verhältnissen gehalten sein; lag doch nichts dem ganzen Wesen der Fürstin ferner als Wohlgefallen an pomphaften Veranstaltungen in Verbindung mit ihrer eigenen Persönlichkeit. Jederzeit ganz Fürstin, vereinte sie mit fürstlicher Würde jene vornehme Einfachheit, die ein Kennzeichen großer Seelen ist. Einfach, in großen Linien, mußte daher auch die Feier sein, die ihrem Andenken galt. Um so mehr durfte sie dies, als ihre innere Bedeutung ihr einen ganz ungewöhnlichen Charakter gab. Vergebens wird man nach einem ähnlichen Vorgange suchen: die Geschichte unseres Volkes wenigstens bietet kein Seitenstück zu der Feier vom 8. Oktober. Als Goethe die Rede «zum feierlichen Angedenken der Herzogin Anna Amalia» hielt, sprach er zu dem kleinen erlesenen weimarischen Kreise, in einer Zeit, wo das Verderben das Vaterland erdrückte und die allgemeine Trauer die Trauer um den Tod jener edlen Fürstin gleichsam verzehrte. Ganz anders heute, wo Deutschlands Geschicke sich so glanzvoll gestaltet haben wie nie zuvor, und ein reiches vielgegliedertes geistiges Leben zum Ausdruck kommt: so lebhaft, ja leidenschaftlich die Gegensätze sich geltend machen, in einem Punkte begegnen sich doch Alle, in der Würdigung Weimars als des Ecksteins deutscher Kultur. Daraus folgt von selbst die innige und allgemeine Theilnahme der gebildeten Schichten unserer Nation wie an der Lebensarbeit der Großherzogin Sophie so an der Feier zu ihrem Gedächtniß. So zahlreich die Jahresversammlungen der Goethe-Gesellschaft besucht zu sein pflegen, diesmal war die Zahl der Theilnehmer aus diesen Kreisen noch größer als sonst; vollzählig war der Verwaltungsrath der Schiller-Stiftung erschienen; vom Vorstande der Shakespeare-Gesellschaft, deren Generalversammlung bis zum nächsten Frühjahr vertagt worden war, fehlten nur wenige, durch unabwendliche Geschäfte verhindert. Und diese Anwesenden waren nicht bloß die Vertreter ihrer engeren Kreise; hinter ihnen standen, man darf es wohl sagen, Alle, die an der geistigen und künstlerischen Arbeit unseres *Volkes Antheil nehmen*, die schaffend Arbeitenden wie die empfangend

Genießenden. Zu dem nationalen Zuge dieser Feier gesellte sich noch ein anderer, der weltbürgerliche. Die Zeiten sind glücklicherweise vorüber, in denen bodenlose kosmopolitische Spekulationen den Deutschen in einem nebelhaften Weltbürgerthum suchen ließen, was er hier nicht besaß; nun wir das Vaterland und in ihm den festen Stützpunkt unserer nationalen Individualität gewonnen, dürfen wir dem Weltbürgerthum da nicht unsere Anerkennung versagen, wo es als eine vollberechtigte thatsächliche Kraft sich bewährt: in dem Bewußtsein der geistigen Arbeitsgemeinschaft der Völker für die höchsten idealen Zwecke der Menschheit. «Die ganze gesittete Welt, so weit der Name Goethe reichte und die Erinnerung an ihn, blickte sehnsüchtig», sagte Kuno Fischer in seiner Rede[1]), «auf das Haus, in welchem der wunderbare Mann gelebt hatte.» Sie blickte theilnehmend auch auf die Feier des 8. Oktober; denn sie wußte, daß das, was «diese oranische Königstochter — thätig, praktisch, patriotisch, weltbürgerlichen Sinnes, wie sie ist»[2]) — zum erneuten Ruhme Weimars, zum Besten Deutschlands gethan, auch zum Besten der Welt gethan war.

Es war eine bedeutende — sichtbare und unsichtbare — Zuhörerschaft, zu der der Redner des Tages sprach, und ihr entsprechend die Rede. Das Bild der Großherzogin Sophie, das er gegeben hat, ist mit scharfem Blicke und sicherster Führung des Stiftes entworfen: von dem kräftig ausgeführten Hintergrunde der für ihr Volk und die Menschheit so bedeutungsvollen Geschichte der großen oranischen Fürstin hebt sich wirksam die Gestalt der Großherzogin ab. «Was in ihrem Wesen — sagt Fischer[3]) — vorbildlich und unvergleichlich großartig und einzig war, so einzig, daß man im ungewöhnlichsten Sinne des Wortes sagen darf, eine solche Persönlichkeit kommt nie wieder, das liegt tief begründet in ihrer oranischen Art und wurzelt in ihrer oranischen Abstammung.» Und in glänzender Ausführung zeigt er, wie sich diese Art und Abstammung in dem Wirken der Großherzogin als deutsche Fürstin, als die Gemahlin eines Fürsten aus dem den Oraniern geistesverwandten Ernestinischen Hause zum Segen ihres Landes, Deutschlands, der Welt bethätigen. Es sei gestattet, im Nachstehenden wenigstens einige seiner Sätze, die die großen Eigenschaften der Fürstin zeigen, wiederzugeben:

«Ausgerüstet[4]) mit den königlichen Gaben und Schätzen, welche Vererbung und Geburt verleihen, mit den Tugenden, welche Weisheit

---

[1]) K. Fischer: «Zum feierlichen Andenken I. K. H. der Großherzogin Sophie von Sachsen», Seite 47.

[2]) Ebendas. Seite 46. [3]) Ebendas. Seite 9 u. 10. [4]) Ebendas. Seite 34 ff.

und Herzensgüte hinzufügen, war unsere Fürstin von einem ungemeinen Drange nach Thätigkeit und Arbeit beseelt, von einer beständigen Schaffensfreudigkeit zum Wohle der Menschen. Nichts war ihrem Wesen mehr zuwider als thatloses Dasein, zweckloses Wirken, unpraktische Pläne. Was sie befriedigen und ihr Freude machen sollte, mußte ihr Arbeit machen. Die nächsten Gebiete dieser schaffensfreudigen Arbeitslust waren die schönen und großen Wirkungskreise der landesmütterlichen Wohlthätigkeit, die unter dem Walten ihrer weisen und ordnenden Sorgfalt sich immer umfassender, immer planmäßiger gestaltet haben. . . . . Edel sein, hülfreich und gut, ist das „Göttliche" im Menschen. Unsere Fürstin hat im Großen gethan, „was der Beste im Kleinen thut oder möchte".»

«Der erhabene und kosmopolitische Sinn der Großherzogin blieb nicht auf die Organisation, Leitung, Beaufsichtigung der dem Wohle des eigenen Volks gewidmeten Anstalten beschränkt, sondern erstreckte sich weiter auf die nationalen Zwecke, die politischen Aufgaben, insbesondere auch die überseeischen und kolonialen des Deutschen Reichs, die beste Schule, um uns der kontinentalen Borniertheit zu entwöhnen, zuletzt auf die idealen Bestrebungen und Schöpfungen in den Gebieten der Wissenschaft und Kunst. Sich für eine Sache interessieren, bedeutet in der Weise der Großherzogin immer die Sache fördern, thatkräftig fördern, selbst Hand an's Werk legen. Sie war, wie man es auch empfunden und ausgesprochen hat, im höchsen Sinne des Wortes eine praktische Natur. Praktisch in diesem Sinne bedeutet wohlthätig und hülfreich!»

In Bezug auf ihre Stellung zur deutschen Litteratur gedenkt der Redner zunächst der Antheilnahme der Fürstin an der Bildung und der Thätigkeit der Shakespeare-Gesellschaft, vor allem aber der großartigen Auffassung ihrer Aufgaben und Pflichten als Erbin des Goetheschen Nachlasses, wie sie sogleich zwei große Pläne in's Auge faßte: 1. eine neue vollständige, auf die genaue Durchsicht und Erforschung der Texte gegründete Ausgabe der Werke Goethe's, damit die deutsche Nation ihren größten Dichter ganz und voll besitze, und 2. eine neue vollständige, auf die Erforschung und Benutzung des gesammten handschriftlichen Nachlasses gegründete Lebensgeschichte Goethe's.

«Gleich[1]) nach dem Antritte der Erbschaft war die Großherzogin in der Stille mit sich allein zu Rathe gegangen und hatte in einer

[1]) K. Fischer a. a. O., Seite 52 ff.

Aufzeichnung vom 5. Mai 1885, welche als kostbare Urkunde in dem Archiv aufbewahrt wird, ihre ersten Entschließungen festgestellt. Es sei mir vergönnt, einige dieser urkundlichen Worte anzuführen:

«In dem Maße, wie meine Arbeit vorgerückt ist, haben auch meine Ideen an Klarheit gewonnen. Sie haben deutliche Umrisse erhalten, und ich bin dahin gelangt, mir vollkommene Rechenschaft darüber geben zu können, was zu thun ist. Sobald meine Arbeit mir erst einen Ueberblick über den Inhalt des Archivs gestatten wird, wünsche ich dasselbe mit Rücksicht auf künftige Veröffentlichungen wissenschaftlich durchforschen und seinen gegenwärtigen Werth vom Standpunkt der Goethe-Wissenschaft feststellen zu lassen. Diese Untersuchung soll als Grundlage dienen für die theils von mir selbst zu veranlassenden, theils für die durch das Goethe-Jahrbuch zu vermittelnden Publikationen.» — «Eine Hauptaufgabe für das Archiv schwebt mir vor, und je mehr ich darüber nachdenke und Erkundigungen einziehe, desto mehr überzeuge ich mich von ihrer Dringlichkeit und Nothwendigkeit: nämlich der Abfassung einer umfassenden Goethe-Biographie, als eines wahrhaft monumentalen Werkes über Goethe. Bisher war ein solches Werk unmöglich, so lange das Goethe-Archiv verschlossen war. Jetzt, nachdem es geöffnet ist und alle in Weimar befindlichen literarischen Schätze der Wissenschaft zugänglich geworden sind, kann erst eine wirklich schöne und große, des Namens des Dichters würdige Biographie verfaßt werden. Das Nähere über die Ausführung dieses Plans habe ich auf einem besonderen Bogen entworfen. Diese ganze Idee ist hervorgegangen aus dem Gefühl der von mir übernommenen Verantwortlichkeit und der unbeschränkten Vollmacht, welche der letzte Goethe mir ertheilt hat. Zu ihrer Ausführung denke ich mich an die ersten Kräfte Deutschlands zu wenden und bin eines freudigen Wiederhalles sicher.»

«Ganz nach dem Sinne der Großherzogin wäre es gewesen, diese Biographie, die ihr so sehr am Herzen lag, in der Stille schreiben und reifen zu lassen, den Schatz zu heben ohne viele laute Worte. Echt oranisch! In einigen brieflichen Zeilen, die mir zu lesen vergönnt worden, aus der Zeit der oben erwähnten Aufzeichnungen (Mai 1885) wird die Frage der Goethe-Biographie berührt mit dem höchst charakteristischen Ausspruch: «Il faut agir en parlant le moins possible. Vous voyez, que mon origine se fait valoir.» Was unsere Großherzogin in Angriff genommen, das hat ihren stets großen Absichten gemäß unter ihrer leitenden und ordnenden Hand sich immer entwickelt und immer erweitert.» So Kuno Fischer, der in der sichern

Ordnung und Stetigkeit treffend die oranische Art nachweist, wenn er bemerkt: «Ihre Bestrebungen und Pläne, immer auf die Förderung großer und guter Zwecke gerichtet, wurden bis ins Einzelne genau durchdacht, sorgfältig erwogen, methodisch geordnet, mit der sichersten Hand festgehalten, mit der freigebigsten ausgeführt; alles geschah aus eigenster Ueberlegung, alles wurde auf wohlgeordnete und fortwirkende Einrichtungen gegründet. Was die Großherzogin gewollt und geschaffen hat, das lebt und besteht, denn diese große und gute Fürstin hat gesagt: „Je maintiendrai[1]).“»

Ergriffen folgte die sichtbare Zuhörerschaft, an ihrer Spitze die Frau Erbgroßherzogin-Wittwe mit ihren Söhnen, dem Erbgroßherzog und dem Prinzen Bernhard Heinrich, den geistvollen Ausführungen des Redners; aber auch die unsichtbare wird ihm Dank wissen für sein im großen Stile niederländischer Meister und in leuchtendem Colorit ausgeführtes Portrait der Großherzogin Sophie.

Würdig war die Gedächtnißfeier eingeleitet worden durch das Adagio aus Beethoven's Trio op. 96, für Orchester bearbeitet von Franz Liszt, ein von der Großherzogin Sophie vorzugsweise gern gehörtes Werk, das die Hofkapelle unter Lassen's Leitung ausführte; sie endete mit dem eindrucksvollen Schlußsatze von Beethoven's Messe in C, von den Solisten und dem Chor des Hoftheaters trefflich vorgetragen. Seinen stimmungsvollen Abschluß fand der pietätvoller Erinnerung geweihte Tag in der wohlgelungenen Aufführung von Gluck's «Orpheus und Eurydice» im Hoftheater.

Diese Gedächtnißfeier des 8. Oktober 1897 bedeutet einen Abschnitt in der Geschichte unserer Gesellschaft. Wie immer sich ihre Zukunft gestalten wird — und verschiedene Anzeichen: die steigende Zahl der Mitglieder, die neu erblühende Fülle werthvoller Veröffentlichungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Literatur berechtigen günstigste Erwartungen — die ersten dreiunddreißig Jahre ihrer Thätigkeit haben durch die aufmerksame Theilnahme und anregende Förderung, die unsere unvergeßliche Protektorin den Bestrebungen der Gesellschaft gewährte, ihren besonderen Stempel erhalten. Der Name der Großherzogin Sophie ist in den Annalen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und Shakespeare-Forschung mit goldenen Buchstaben eingetragen.

P. v. B.

---

[1]) K. Fischer a. a. O., Seite 18.

John Webster.

Von

Wolfgang von Wurzbach.

Die Ansicht, daß zum Verständniß und zur richtigen Würdigung Shakespeare's auch die Kenntniß der Werke seiner Zeitgenossen unbedingt nothwendig sei, hat in den namhaftesten Literarhistorikern Vertreter gefunden, und Bodenstedt hat ihr durch sein Werk «Shakespeare's Zeitgenossen» für die damaligen Anforderungen genügend Rechnung getragen.

Heute ist die Sachlage vielfach eine ganz andere geworden, da sich das Quellenmaterial durch die Forschungen und Publikationen der letzten 20 Jahre enorm vermehrt hat. Wir haben bereits in unserer Monographie über Marston im Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (1897) einen Versuch gemacht, die Kenntniß dieses eigenthümlichen Dichters auf Grund der jüngsten Forschungen dem deutschen Publikum zu vermitteln, und widmen die nachfolgenden Aufsätze seinem nicht minder originellen Zeitgenossen Webster.

Es würde zu weit führen, den Spuren des Shakespeare'schen Genius in den Werken Webster's auf Schritt und Tritt nachzugehen. Wir finden sie überall, wo wir ihn aufschlagen. Im «White Devil» und in der «Herzogin von Amalfi» gemahnen uns zahlreiche Stellen an die Shakespeare'sche Diktion, deren scharf accentuierte Physiognomie sich nicht leicht verkennen läßt.

Wir halten eine sorgfältige Analyse der Komödien Webster's für den besten Weg, um dem Leser selbst die Möglichkeit und Anregung an die Hand zu bieten, die zahllosen Fäden zu verfolgen, welche die ganze englische Bühnendichtung jener Zeit mit ihrem unübertroffenen Heros und Meister verknüpft. Das Studium der Originale mag dann das Uebrige thun.

I.

Trotzdem sich die literarhistorische Forschung mit Vorliebe mit dem Dichter der *Vittoria Corombona* beschäftigt hat[1]), ist es ihr noch nicht gelungen, seine Lebensumstände klarzulegen.

Webster's Geburtsjahr konnte bisher nicht ermittelt werden. Die erste Nachricht, die wir über ihn zu besitzen glauben, findet sich in dem Pfarrbuche von St. Leonard, Shoreditch, wo es unter dem 25. Juli 1590 heißt:

Married John Webster and Isabell Sutton.

In Anbetracht des häufigen Vorkommens des Vor- und Zunamens unseres Dichters, ließe sich diese Eintragung nicht als biographisches Beweismaterial verwenden, wenn dieselbe Person (John Webster) nicht an anderen Stellen des Pfarrbuches als *Merchant-Tailor* genannt erschiene, eine Bezeichnung, die sich der Dichter später selbst beilegte.

Nähere Nachrichten über Webster's Frau fehlen gänzlich. Wir wissen nur, daß Isabell Sutton 1606, also nach 16 jähriger Ehe ihrem Gatten eine Tochter schenkte, die am 9. Mai dieses Jahres in der Pfarrkirche St. Leonard getauft wurde und den Namen Alice erhielt.

Auch über Webster's Lebensstellung fließen die Nachrichten sehr spärlich. Gildon, ein Schriftsteller, der nur wenige Decennien nach Webster's Tode schrieb, und dem daher in dieser Sache einige Glaubwürdigkeit beizumessen ist, erzählt in seinen 1698 erschienenen *Lives of the Poets*, daß Webster Küster *(clerke)* der Pfarrkirche St. Andrew's, Holborn gewesen sei. Nähere Nachrichten darüber besitzen wir jedoch nicht, und 1629 erscheint ein Mr. Smith als Clerk daselbst genannt.

Der Umstand, daß sich John Webster auf dem Titelblatte seines 1624 erschienenen Festspiels *Monuments of Honour* als Mitglied der Schneidergenossenschaft bezeichnet, gab Dyce den Anhaltspunkt zu neuen Forschungen über die Lebensverhältnisse des Dichters, die

---

[1]) Gesammtausgaben: The Works of John Webster. Now first collected, with some account of the author, and notes. By the Rev. Alexander Dyce. B. A. London. William Pickering 1830. 4 Bände in 8°. — Diese Ausgabe erschien mit einigen Aenderungen abermals 1871 bei George Routledge and Sons in einem Quart-Bande.

Ferner: The dramatic works of John Webster. Edited by William Hazlitt of the Middle temple. London, John Russell Smith 1857. 4 Bände in 8°. — Analysen der Dramen Webster's nebst theilweiser Uebersetzung finden sich bei Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke. 1. Band. Berlin 1858.

aber von keinem Erfolg gekrönt waren. Von den drei John Websters, die in den Jahren 1571, 1576 und 1617 von dieser Genossenschaft zu Meistern erklärt wurden, könnte, da die *Monuments of Honour* 1624 erschienen, nur der letzte unser Dichter sein. Aber auch diese Annahme erscheint bei näherer Ueberprüfung unhaltbar.

Dagegen haben wir mehr Berechtigung anzunehmen, daß es sich um unseren John Webster handle, wenn wir aus dem 1613 erschienenen Gedichte: *Laquei ridiculosi or Springs of Woodcockes*, von Henry Parrott erfahren, daß ein John Webster die damals sehr schmalen Einkünfte der Dramatiker durch die einträglichere Beschäftigung des Schauspielers vergrößert habe.[1] Ganz unwahrscheinlich erscheint uns dagegen die Annahme Collier's, daß Webster mit jenem seiner Namensgenossen zu identifizieren sei, der als College Tutor 1654 eine Schrift: *Academiarum Examen, or the Examination of Academies. Wherein is discussed and examined the Matter, Method, and Customes of Academick and Scholastick Learning etc. By Jo. Webster* veröffentlichte, eine Annahme, der bereits die Art der Abfassung seiner Dramen widerspricht. Weder «die Herzogin von Amalfi», noch sonst eines derselben, nicht einmal «Appius und Virginia» verräth die Hand eines gelehrten Dichters, was der Verfasser der Schrift *Academiarum Examen* doch gewesen sein müßte.

Eine der beiden Erwiderungen, welche diese Streitschrift hervorrief, führt den Titel: *Histrio-Mastix. A whip for Webster (as 'tis conceived) the quondam player: or an examination of one John Websters delusive Examen of Academies* — . Die Hälfte dieser Erwiderung rührt von dem Puritaner Thomas Hall her; der Verfasser der anderen Hälfte nennt sich *reverend acute Logician* und verschweigt seinen Namen. Die Art und Weise, wie die beiden ihrem Gegner vorhalten, daß er «wie man annehme», «wie man höre» (*as 'tis conceived*, *as I suppose*) Schauspieler gewesen sei, führte Dyce zu der Ansicht, daß die beiden Polemiker diesen Verdacht mit Absicht auf den Verfasser des *Academiarum Examen* gelenkt hätten, daß sie aber, wie aus ihrer vorsichtigen Ausdrucksweise hervorgehe, sehr wohl gewußt hätten, daß nicht der 'quondam player' Webster derjenige sei, dem ihre Erwiderung gelte, sondern ein anderer John Webster.

---

[1] *Theatrum licentia.*
Cotta's become a player, most men know,
And will no longer take such toyling paines:
For here's the spring (saith he) whence pleasures flow,
And bring them damnable excessive gaines.

Die erste Nachricht, die wir über John Webster's Bühnenthätigkeit besitzen, ist aus dem Jahre 1601, also 11 Jahre nach seiner Verheirathung. Am 3. November dieses Jahres finden wir in *Henslowes Diary* die Angabe:

> *Lent unto William Jube, to bye stamell clothe for a clocke for the Gwisse — Webster — iij*[li] (£ 3).

Dasselbe Stück erscheint in einer etwas späteren Eintragung unter dem Namen: *The Masaker of France.* Wie immer es aber geheißen haben mag, das Stück ist verloren gegangen. Thatsache ist, daß Webster in der Vorrede zu einem seiner späteren Werke (*The Devils Law-Case*) eines Drama's *The Guise* gedenkt. Ob dieses nun mit einem anderen, welches Henslowe *The Guyes* nennt, und welches am 30. Januar 1593 zum ersten Male aufgeführt wurde, oder mit Marlowe's *The Masaker of France* identisch sei, ob es ein originelles Werk Webster's, oder bloß eine Bearbeitung des Marloweschen Stückes durch ihn war, läßt sich heute nicht mehr entscheiden.

Im nächsten Jahre, 1602, erscheint Webster in *Henslowes Diary* als Mitarbeiter an zwei anderen Dramen, über welche uns gleichfalls alle näheren Nachrichten fehlen:

> *The 22. Mai. Lent unto the Companye, to geve unto Antoney Monday, and Mihell (Michael) Drayton, Webester, Mydelton and the Rest, in earneste of a Boocke called Sesers Fall, the some of V*[li] (£ 5)

und:

> *Lent unto Thomas Downton the 29. of Maye 1602, to pay Thomas Dickers (i. e. Dekker), Drayton, Mydellton, Webester, and Mondaye, in full payement for ther playe called the too harpes the some of iij*[li] (£ 3).

Daß *Seser* eine verderbte Schreibweise für *Cæsar* oder *Cesar* sei, ist ziemlich einleuchtend. Aber von keinem der angeführten Dichter, noch von irgend einem der andern, die Henslowe unter *The Rest* verstanden haben mag, ist ein Stück dieses Namens erhalten. Ebenso wenig ist ein Drama *The two Harpies* (*too harpes*) auf uns gekommen.

Diese Angaben beweisen nur, daß Webster in diesen Jahren bereits für die Bühne thätig war.

Am 21. Oktober desselben Jahres 1602 notierte Henslowe:

> *Lent unto Thomas Hewode to pay unto Mr. Dickers, Chettell, Smythe, Webester, and Hewode in fulle payment of ther playe of Ladye Jane, the some of V*[li] *X*[s] (£ 5. 10).

Auch dieses Stück existiert unter diesem Namen nicht mehr, aber nach einer Notiz Henslowe's vom 27. Oktober (6 Tage später) scheint es erfolgreich gewesen zu sein:

Lent unto John Ducke, to give unto Thomas Deckers, in earneste of the 2. pt. of Ladye Jane, the some of V^{li} (£ 5).

Hazlitt zog aus dieser Bemerkung, in der Dekker als der alleinige Verfasser des zweiten Theils erscheint, den Schluß, daß er auch an der Abfassung des ersten Theils den Hauptantheil genommen habe. Da nun in der 1607 als gemeinschaftliches Werk Dekker's und Webster's gedruckten Tragödie *The famous History of Sir Thomas Wyat* die Geschichte der Lady Jane Grey behandelt ist, kam Dyce auf den Gedanken, daß dieses Stück nichts anderes sei, als zusammengesetzte Fragmente der beiden Theile jener *Ladye Jane.* Diese Annahme erscheint um so glaubwürdiger, als der Text von *Sir Thomas Wyat* arg verstümmelt auf uns gekommen ist. Daß aber unter *Ladye Jane* keine andere als Jane Grey, deren Geschichte bis zu ihrem Tode in *Sir Thomas Wyat* enthalten ist, gemeint sei, unterliegt wohl keinem Zweifel.

Verloren ging uns dagegen ein anderes Drama: *Christmas comes but once a year*, dessen Henslowe zum ersten Male am 2. November desselben Jahres 1602 gedenkt:

Lent unto Thomas Hewode and John Webster in earneste of a playe called Cyrssmas comes but once a year, the some of iij^{li} (£ 3).

1604 erschien nach der ersten noch eine zweite Ausgabe des *Malcontent* von Marston, wie der Titel besagte, mit *Additions, played by the Kings Maiesties Seruants. Written by John Webster.*

Mr. Dilke hält in seiner *Notice on Webster* (*Continuation of Dodsley's Old Plays. Vol. V.*) bloß die Introduktion für ein Werk Webster's; Dyce, der nicht sicher war, was unter diesen *Additions* zu verstehen sei, nahm das ganze Stück in seine Ausgabe der Werke Webster's (1871) auf.[1])

Im selben Jahre 1607, da Dekker's und Webster's *History of Sir Thomas Wyat* erschien, wurden noch zwei Lustspiele als gemeinschaftliche Arbeiten dieser beiden Dichter gedruckt: *Westward-Hoe* und *Northward-Hoe*, welche zwar durch ihre Titel an die Komödie *Eastward-Hoe* erinnern, aber wenig mit ihren Vorzügen gemein haben.

Vom Jahre 1607 finden wir keine Nachricht über Webster's dramatische Thätigkeit, bis 1612. Mit diesem Jahre aber beginnt

---

[1]) Siehe über Marston's *Malcontent* und die Introduktion zu diesem Stücke des Verf. Essay «John Marston» in Band XXXIII des Jahrbuches der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

ein neuer Abschnitt in seiner Laufbahn als Bühnendichter. Die Stücke, deren Autor er allein ist, übertreffen an Werth weitaus jene, bei denen er nur im Verein mit einem oder mehreren anderen mitarbeitete. 1612 erschien seine Tragödie *The White Devil or Vittoria Corombona*, unstreitig sein gewaltigstes Werk, dem er es hauptsächlich zu danken hat, als einer der leuchtendsten Sterne am Himmel des alt-englischen Dramas zu glänzen.

1613 dichtete Webster eine Elegie auf den Tod des am 6. November 1612 verstorbenen Prinzen von Wales, welche mit zwei anderen Elegien, die aus demselben Anlasse von Cyrill Tourneur und Thomas Heywood geschrieben wurden, vereinigt im Drucke erschien.[1]) Keineswegs erkennen wir in diesem langathmigen Gedichte den genialen Verfasser der *Vittoria Corombona*.

Auf derselben Stufe steht dagegen sein zweites großes Drama *The Duchess of Malfi*, das nach Malone's Konjektur bereits 1616 aufgeführt, 1622 abermals auf die Bühne gebracht, und 1623 gedruckt wurde.

Die folgenden Werke Webster's reichen durchaus nicht mehr hinan an diese beiden Schöpfungen. Schon sein nächstes Drama: *The Devils Law-case* (1622) erhebt sich nur in wenigen Scenen zu seiner früheren Höhe.

Im Jahre 1624 erscheint er als «Inventor» eines City-Pageant, von dessen Original-Ausgabe[2]) heutzutage nur ein einziges Exemplar — in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire — vorhanden ist. Auf dem Titelblatte nennt sich Webster, wie schon erwähnt: *Merchant-Taylor*.

---

[1]) Three Elegies on the most lamented Death of Prince Henrie.

A Monumental Columne, Erected to the liuing Memory of the euer-glorious Henry, late Prince of Wales. Virgil: Ostendent terris hunc tantum fata. By John Webster. London. Printed by N. O. for William Welby, dwelling in Pauls churchyard on the signe of the Swan. 1613. 4°.

[2]) Monuments of Honor. Deriued from remarkable Antiquity and Celebrated in the Honorable City of London, at the sole Munificent charge and expences of the Right Worthy and Worshipfull Fraternity of the Eminent Merchant-Taylors. Directed in their most affectionate Loue, at the Confirmation of their right Worthy Brother John Gore in the High Office of His Maiesties Lieutenant ouer this His Royall Chamber Expressing in a Magnificent Tryumph, all the Pageants, Chariots of Glory, Temples of Honor, besides a specious and goodly Sea Tryumph, as well particularly to the Honor of the City as generally to the Glory of this our Kingdome. Invented and Written by John Webster Merchant-Taylor. Non norunt haec monumenta mori. Printed at London by Nicholas Okes. 1624. 4°.

Wir finden nun durch volle 30 Jahre keine Publikation unseres Dichters — ein Umstand, der uns bei dem Fleiße, den er in früheren Jahren entfaltete — Wunder nimmt. Erst 1654 erschien sein Drama: *Appius and Virginia.* Da Webster, wenn er überhaupt in diesem Jahre noch lebte, bereits sehr alt gewesen sein muß, ist anzunehmen, daß das Stück viel früher verfaßt sei. *Appius and Virginia* unterscheidet sich von allen übrigen Dramen Webster's vortheilhaft durch die Reinheit und Abgeklärtheit der Auffassung, läßt uns jedoch den Schwung der *Vittoria Corombona* vermissen.

Ueber Webster's Tod fehlt uns — wie über seine Geburt — jedwede Nachricht. *Appius and Virginia* ist das letzte Stück, als dessen Autor wir Webster mit Bestimmtheit ansehen dürfen. Bei den drei nachfolgenden Dramen erscheint dieselbe mehr oder weniger zweifelhaft.

1661 publizierte der Buchhändler Francis Kirkman zwei Stücke: *A Cure of a Cuckold* und *The Thracian Wonder*, als gemeinsame Werke Webster's und Rowley's. In der Vorrede zu dem ersten Drama beruft sich der Herausgeber auf «viele Personen, die sich an die Aufführung desselben wohl erinnerten, und die gesagt hätten, daß es mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden sei». Mr. Edmond Gosse ist es gelungen, zu zeigen, daß eine Reihe von Scenen, aus demselben herausgehoben, für sich ein kleines Meisterwerk bilden; sie lassen sich von dem übrigen, minderwerthigen Reste ohne Schwierigkeit lostrennen.[1]) Es ist wohl möglich, daß diese Scenenfolge Webster zum Verfasser habe. Höchst unwahrscheinlich erscheint uns dagegen des Dichters Mitarbeiterschaft bei *The Thracian Wonder*, bei dem auch der Herausgeber nichts von einer erfolgreichen Aufführung zu erzählen weiß. Dyce nahm dieses Stück in seine erste Ausgabe der Werke Webster's (1830); auf es fehlt dagegen in der zweiten (1871). Bei Hazlitt findet es sich.

Ebenso wenig dürfte Webster an der Abfassung des Dramas *The Weakest goeth to the Wall* (gedruckt 1610 [?] und 1618) Theil haben, ein in seiner Art jedoch durchaus nicht uninteressantes Werk. Winstanley bezeichnete 1687 Webster als seinen Verfasser.

Eine Tragödie, deren Sir Henry Herbert in seinem *Official Register* gedenkt — *A newe Tragedie called a Late Murther of the*

---

[1]) Der Hon. S. E. Spring Rice befolgte die Weisung Gosse's, und gab das verkürzte Drama unter dem Titel *Loves Graduate* heraus (gedruckt in Mr. Daniel's Private Press).

sonn upon the mother — und deren Verfasser Webster und Ford gewesen sein sollen, ist leider verloren gegangen.

II.

The Famous History of Sir Thomas Wyat.[1])

Dieses Drama hat die Thronstreitigkeiten zum Gegenstande, welche nach dem Tode König Eduard's VI. über England hereinbrachen. Dieser Fürst setzte zu seiner Nachfolgerin seine Base, Lady Jane Grey, die Tochter des Herzogs von Suffolk, ein. Andererseits aber war im Testamente König Heinrich's VIII. bestimmt, daß nach dem Ableben seines Sohnes Eduard dessen Schwestern succedieren sollten (Maria die Katholische und Elisabeth). Es bildeten sich daher zwei streng geschiedene Parteien im Lande, deren eine Jane Grey, die andere Mary zur Königin von England erklärte.

Jane ist mit Lord Guildford, dem Sohne des Herzogs von Northumberland, vermählt; doch weder sie selbst, noch auch ihr Gatte wissen etwas von den letztwilligen Verfügungen König Eduard's. Wohl aber wissen darum ihre herrschsüchtigen Väter, die alten Herzoge von Suffolk und von Northumberland. Diese proklamieren, sobald König Eduard seinen letzten Seufzer ausgehaucht hat, Lady Jane Grey als die rechtmäßige Königin. Sie finden großen Anhang im Volke, und es scheint, daß ihr Unternehmen vom Glück begünstigt sei.

Unter den Anhängern Mary's nimmt der alte, tapfere Sir Thomas Wyat den ersten Platz ein. Obwohl Jane bereits auf dem Wege nach dem Tower ist, wo ihre Krönung stattfinden soll, giebt Wyat die gerechte Sache noch nicht verloren. Er eilt zu den versammelten Lords, und stellt ihnen vor, welches Unrecht sie durch die Verletzung des Testamentes König Heinrich's VIII. begingen. Er stellt ihnen die schrecklichen Folgen eines Bürgerkrieges vor Augen, und es gelingt seiner Beredsamkeit schließlich, sie gänzlich umzustimmen.

---

[1]) The Famous History of Sir Thomas Wyat. With the Coronation of Queen Mary, and the Coming in of King Philip. At it was plaied by the Queens Maiesties Seruants. Written by Thomas Dickers and John Webster. London. Printed by F. A. for Thomas Archer, and are to be solde at his shop in the Popes-head Pallace nere the Royall-Exchange 1607.

Seit 1607 wurde das Stück nicht gedruckt, bis es 1830 Dyce in seine Ausgabe der Werke Webster's aufnahm. Leider ist es nicht vollständig auf uns gekommen, und läßt sich der Zusammenhang mancher Scenen fast gar nicht mehr erkennen.

Nur die Herzoge von Suffolk und von Northumberland beharren noch bei ihren ursprünglichen Absichten.

Die Prinzessin Mary, die bisher zu Framlington Castle ein frommes und beschauliches Leben führte, wird im Triumph zur Krönung nach London gebracht. Jane und ihr Gatte bleiben im Tower — jedoch als Gefangene. Dahin werden auch Northumberland und Suffolk geführt. Der Erstere erkennt zu spät die Hoheit Mary's an; im Begriffe, ihr zu huldigen, trifft ihn der Verhaftsbefehl; er wird im Tower enthauptet. Suffolk hatte sich auf ein entferntes Landgut geflüchtet. Allein sein Diener Homes, von dessen Treue er überzeugt war, verräth ihn für 1000 Pfund an die Schergen Mary's. Den treulosen Diener erfaßt Reue über seine ruchlose That — er erhenkt sich in der Verzweiflung.

Für Jane und ihren Gatten bittet Sir Thomas Wyat die blutige Königin um Gnade. Aber Maria kennt keine Verzeihung für Hochverrath. Ein aus den höchsten Würdenträgern des Reiches zusammengesetzter Gerichtshof erkennt beide, trotz ihrer Vertheidigung und trotz der Einsprache Sir Thomas Wyat's und des mitleidigen Herzogs von Norfolk, für schuldig. Der einzige Trost für die beiden liebenden Gatten besteht nun in der Hoffnung auf einen gemeinsamen Tod. Doch auch diese Hoffnung wird zerstört. Jane Grey stirbt zuerst, und Guildford muß noch den Schmerz erleben, das Haupt seiner geliebten Gattin vom Rumpfe getrennt zu sehen.

Kurz nach der Inthronisation Königin Mary's trifft Graf Egmont, der spanische Botschafter, mit einem Briefe Kaiser Karl's V. ein, in welchem dieser die Werbung seines Sohnes Philipp um die Hand Maria's befürwortet. Sogleich bilden sich im Parlament abermals zwei Parteien: für und gegen die Heirath der Königin. An der Spitze der letzteren steht Sir Thomas Wyat, der es für eine Entwürdigung Englands ansieht, wenn seine Königin dem spanischen Monarchen ihre Hand reichte. Allein die andere Partei, der sich auch Maria selbst anschließt, erhält das Uebergewicht, und dem Grafen Egmont wird der Bescheid gegeben, daß man der Ankunft Philipp's in London mit Freuden entgegensehe.

Daraufhin begiebt sich Wyat nach Kent, wo er das Volk gegen Philipp aufhetzt. Er zieht gegen London; als ihm jedoch der Graf von Pembroke den Eintritt in die Stadt verweigert, wird Wyat von seinem ganzen Anhange verlassen, und muß beschämt abziehen. Von Norfolk gefangen genommen, wird er in den Tower gebracht, und

bald darauf gehängt und geviertheilt. Er stirbt im Glauben an die Gerechtigkeit seiner Sache. Seine letzten Worte sind:

Right willingly I yield myself to death,
But sorry such should have my place of birth.
Had London kept its word, Wyat had stood,
But now king Philip enters through my blood.

III.

Westward-Hoe![1])

Justiniano, ein italienischer Kaufmann, hegt Verdacht gegen die Treue seiner Frau, da er der Meinung ist, daß sie ihn mit einem alten Earl betrüge, der sich schon seit langem um ihre Gunst bewirbt. Justiniano beschließt daher, sich unter einem Vorwande von seiner Frau zu trennen, um sie sodann besser und ungestört in ihrem Treiben beobachten zu können. Er eröffnet Moll — dies ist der Name der Frau — eines Tages, daß er sein Vermögen verloren habe, und verläßt sie, wie er sagt, um anderwärts zu Gelde zu kommen. Wie unberechtigt Justiniano's Argwohn gegen seine ihm treu ergebene Gattin war, zeigt sich in der Folge.

Der Earl, durch Justiniano's scheinbare Abreise ermuthigt, setzt seine Bemühungen um Moll mit neuer Energie fort. Schließlich gelingt es der Kupplerin Birdlime — einer der vorzüglichsten Figuren dieser Art, welche die englische Bühne besitzt — Moll zur Annahme einiger Gewänder und Pretiosen vom Earl zu bewegen, und sie in dessen Haus zu bringen. Als er sie jedoch hier neuerdings bestürmt, und ihr Reichthümer verspricht, wenn sie ihm zu Willen wäre, erklärt sie ihm in entschiedenem Tone, daß sie lieber für ihren Mann betteln gehn als des Earl's Geliebte sein wolle.

---

[1]) West-Ward Hoe. As it hath beene diuers times acted by the Children of Paules. Written by Tho: Decker, and John Webster. Printed at London, and to be sold by John Hodgets dwelling in Paules Churchyard. 1607.

Die Zeit der ersten Aufführung dieses Stückes läßt sich nicht mehr genau ermitteln. Der Umstand jedoch, daß es von den Children of Paules dargestellt wurde, läßt uns mit Bestimmtheit schließen, daß es nicht vor 1600 oder 1601 gegeben wurde; denn erst in diesen Jahren wurde das Edikt, welches den Children of Paules 1589 oder 1590 die Aufführungen verboten hatte, wieder außer Kraft gesetzt. Da ferner aus dem Prolog des 1605 gedruckten *Eastward-Hoe* hervorgeht, daß das vorliegende Stück damals schon auf der Bühne war und Glück machte, dürfte es 1604 oder 1605 zum ersten Male aufgeführt worden sein.

Unterdessen beobachtet Justiniano, der unter der Verkleidung eines Schreiblehrers (Master Parenthesis) und später unter der eines Köhlers in London geblieben ist, seine Gattin unausgesetzt. Als der Earl nach der letzten entschiedenen Zurückweisung von Seite Moll's, noch immer sein Spiel nicht verloren geben will, ist es Justiniano selbst, der seine Gattin rettet. Nachdem er sie wiedergefunden hat, verabredet er mit ihr, den Earl auf originelle Weise hinter's Licht zu führen. Er verkleidet sich als Frau (!), und nimmt so die Komplimente des Earl's, der ihn für Moll nimmt, unerkannt entgegen. Sodann läßt er sich mit verschleiertem Gesicht in des Earl's Haus bringen, der bereits alle Vorbereitungen getroffen hat, um es sich hier mit seiner (vermeintlichen) Geliebten bequem zu machen. Als er jedoch den verschleierten Justiniano zur Tafel führt und an seiner Seite Platz nehmen läßt, lüftet dieser den Schleier, und der erstaunte Earl erkennt seinen Irrthum. Justiniano erklärt ihm die Täuschung und zeigt ihm zugleich seine Gattin, die er getödtet habe, um sie vor der drohenden Schmach zu schützen.

Da ihn der Earl festnehmen will, erweckt Justiniano seine bloß eingeschläferte Gemahlin. Der Earl aber, der die Schändlichkeit seines Unternehmens einsieht, schenkt Moll die Juwelen, die er ihr gegeben, und steht von allen weiteren Schritten ab.

Parallel mit dieser einen Handlung läuft eine zweite, deren Hauptträger drei Bürger von London und ihre Gattinnen sind. In Gesellschaft des Kaufmannes Justiniano, der zu dieser Zeit seine Frau bereits verlassen hat, und (als Master Parenthesis) den drei Frauen Schreibunterricht giebt, betrügen Mrs. Honeysuckle, Mrs. Wafer und Mrs. Tenterhook ihre Gatten. Am weitesten treibt es die letztgenannte mit ihrem Geliebten, Monopoly, einem Geschäftsfreunde ihres betrogenen Mannes.

Mrs. Tenterhook veranlaßt ihren Gatten, Monopoly, weil dieser seinen Geldverpflichtungen nicht nachgekommen, durch den Sergeant Ambush arretieren zu lassen, besticht jedoch den Letzteren durch zwei Diamanten im Werthe von 2000 £, Monopoly, den sie für ihren Neffen ausgiebt, statt in das Gefängniß, in seine (des Sergeanten) Wohnung zu bringen. Die Diamanten aber kommen durch Ambush, der den Gatten Tenterhook bei der Courtisane Lucy trifft, an diesen, dem sie übrigens bald darauf von Lucy herausgelockt werden.

Hier erfahren auch Tenterhook und die beiden anderen Bürger durch Justiniano, wie es ihre Frauen in ihrer Abwesenheit zu treiben pflegten. Er unterrichtet sie von einem gemeinschaftlichen Ausfluge,

den sie mit ihren Verehrern bereits gemacht, und von einem anderen, den sie zu unternehmen beabsichtigten. Die Ehemänner beschließen daraufhin, ihre Frauen auf frischer That zu ertappen und zu bestrafen.

Waren wir früher keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß Mrs. Wafer, Mrs. Honeysuckle und Mrs. Tenterhook ihre Gatten betrogen, so sind wir nun nicht wenig überrascht, als sie unisono auf der zweiten Landpartie erklären, daß sie wohl heiter, aber nicht schlecht sein wollten. In Gesellschaft ihrer Verehrer fingiert Mrs. Tenterhook eine Ohnmacht, und die beiden anderen Frauen ziehen sich mit ihr zurück. Als die Ehemänner anlangen, wollen sie Lärm schlagen, und einen öffentlichen Skandal herbeiführen. Da ist es Justiniano, der Frieden schafft. Er stellt ihnen das Ungehörige, Anstößige eines solchen Verfahrens vor, und überzeugt sie, daß ihre Schmach durch Bekanntmachung in der Nachbarschaft nur noch wachsen müsse. Wie viel schöner sei es nicht, zu verzeihen und den bestürzten Frauen gegenüber den Großmüthigen zu spielen, der sie trotz ihres Fehlers wieder zu Gnaden aufnehme. Seinem Rathe wird Folge geleistet, und die Komödie endet mit allgemeiner Versöhnung.

Der Titel des Stückes ist, wie bei *Eastward Hoe* den Rufen der Bootsführer auf der Themse entnommen, steht jedoch zur Handlung in gar keiner Beziehung. Das Wort kommt nur an einer einzigen Stelle vor (III, 3). Hier verabredet Justiniano eine Zusammenkunft mit Mrs. Wafer; auf ihre Frage, wo diese statthaben solle, erwidert er:

> *In Blackfriars; there take water, keep aloof from the shore, on with your masks, up with your sails, and, Westward Hoe!*

Außer einigen Anspielungen auf italienische Werke, wie den *Orlando Furioso* (II, 1) und Baldassare Castiglione's damals vielgelesenen *Cortigiano* (I, 1), begegnet uns auch eine solche auf die *Spanish Tragedy* (II, 1) und eine auf Hamlet. V, 3 sagt Mr. Tenterhook:

> *Ay, but when light wives make heavy husbands, let these husbands play mad Hamlet, and cry revenge: come, and we'll do so.*

Ist schon in diesem Stücke der grundlegende Gedanke: Männer sollen bei Fehltritten ihrer Frauen lieber durch die Finger sehen, als einen Skandal machen, und dadurch ihre Ehre noch mehr schädigen — nicht ganz deutlich erkennbar, so ist der Mangel an Deutlichkeit noch viel mehr in dem folgenden Stücke, einer ähnlich angelegten Sittenkomödie, zu beklagen.

IV.

Northward Hoe![1])

Luke Greenshield versuchte Mayberry's Gattin zu verführen. Sie setzte seinen Werbungen zwar entschiedenen Widerstand entgegen, es gelang ihm jedoch unter einem Vorwande, ihren Ehering von ihr zu erhalten; obwohl er ihr versprochen hat, ihr denselben alsogleich wieder zurückzugeben, behält er ihn dennoch und schwört, für ihre Sprödigkeit Rache zu nehmen. Begleitet von einem Freunde, begegnet er ihrem Gatten Mayberry. Er giebt sich den Anschein, als kenne er ihn nicht, läßt sich aber mit ihm in ein Gespräch ein, in dessen Verlauf er ihm erzählt, in wie hohem Grade er sich der Gunst der Frau Mayberry erfreut habe. Diese habe ihm sogar den Ring gegeben, den ihr der Gatte zum Geschenk gemacht hatte. Allein kürzlich habe sie ihm die Treue gebrochen, ihm den Ring entrissen, und denselben seinem Freunde Featherstone gegeben, der sie gleichfalls anbete. Zur Bekräftigung seiner Aussage hatte Greenshield den Ring schon früher an seines Freundes Finger gesteckt.

Zu Hause angelangt, fordert Mayberry Rechenschaft von seiner Frau. Diese erzählt ihm die wahre Geschichte des Ringes, und weiß ihrer gerechten Entrüstung so aufrichtige Töne zu geben, daß ihr Gatte über ihre Schuldlosigkeit nicht mehr im Zweifel ist.

Greenshield wird für seine Verleumdung durch seine eigene Gattin Kate bestraft. Als er, sowie Featherstone bei Mayberry zu Besuche weilen, simuliert Kate Somnambulismus. Ihre nächtlichen Promenaden führen sie jedoch mit einer gewissen Konsequenz in Featherstone's Schlafgemach. Da Greenshield bereits davon weiß, ist es Featherstone darum zu thun, sich und Kate vor dem eifersüchtigen Gatten in Sicherheit zu bringen, was ihm auch durch eine List gelingt.

Die Träger einer zweiten Handlung, deren Zusammenhang in Folge der argen Verstümmelung des Textes kaum mehr ganz zu erkennen ist, sind Mayberry's Freund Bellamont, dessen Sohn Philipp, die Courtisane Doll (Dorothy), und deren Begleiter. Philipp stürzt sich für Doll in Auslagen, die seine Mittel übersteigen. Er kommt in Schuldhaft, aus der ihn indeß sein Vater noch zur rechten Zeit befreit. Dennoch besteht Philipp darauf, Doll zu besitzen. Doll

---

[1]) North-Ward Hoe. Sundry times acted by the Children of Paules. By Thomas Decker, and John Webster. Imprinted at London, by G. Eld. 1607.

Die Licenz zur Aufführung erhielt die Komödie am 6. August 1607.

wird am Ende mit Featherstone vermählt, den sie bisher kaum gekannt hat. Featherstone wird durch diese Heirath für die Theilnahme an Mrs. Mayberry's Verleumdung bestraft. Unter den Begleitern Doll's fällt hauptsächlich ein Hans van Belch auf, ein Deutscher, der durch sein Radebrechen der englischen Sprache das damalige Publikum unterhalten haben mag.

V.

The White Devil or Vittoria Corombona.[1])

1612 erschien *The White Devil.* Es scheint, daß das Stück erst kurz vor der Drucklegung aufgeführt wurde, damals jedoch noch keinen rechten Erfolg erzielte, obwohl der berühmte Burbadge den Brachiano spielte. Wenigstens sagt Webster in der Vorrede: *Only since it was acted in so dull a time of winter, presented in so open and blank a theatre, that it wanted a full and understanding auditory.*

Paulo Giordano Ursini, Herzog von Brachiano, ist mit Isabella, der Schwester des Herzogs Francisco de Medicis, vermählt. Obwohl ihm seine junge und schöne Gattin in zärtlicher Liebe ergeben ist, erwidert er ihre Neigung nicht, da sein Herz der stolzen Venetianerin Vittoria Corombona gehört.

Auch Vittoria ist vermählt. Allein es gelingt ihrem ziemlich läppischen Gatten Camillo nicht, sie und mit ihr die Ehre seines

---

[1]) The White Divel or The Tragedy of Paulo Giordano Ursini, Duke of Brachiano, with the Life and Death of Vittoria Corombona the famous Venetian Curtizan. Acted by the Queenes Majesties Seruants. Written by John Webster. Non inferiora secutus. London. Printed by N. O. for Thomas Archer, and are to be so!d at his Shop in Popeshead Pallace neere the Royall Exchange. 1612.

Außer dieser ersten sind uns noch drei spätere Ausgaben der Tragödie bekannt.

Die erste trägt die Bemerkung:

As it has been divers times acted, by the Queenes Maiesties seruants, at the Phoenix, in Drury-lane. London. Printed by J. N. for Hugh Perry, and are to be sold at his Shop ath the signe of the Harrow in Brittains burse 1631. 4°.

Auf dem Titel der zweiten heißt es:

Acted formerly by her Majesties servants at the Phoenix in Drurylane; and at this present (by his now Majesties) at the Theatre Royal. London. Printed by G. Miller for John Playfere, at the White Lion, in the Upper Walk of the New Exchange, and William Crooke at the three Bibles on Fleet Bridge. 1665.

Auf dem der dritten:

As it is acted at the Theatre Royal by his Majesties servants. London. Printed for William Crooke, at the Green Dragon without Temple Bar. 1672.

Hauses sich zu bewahren. Brachiano gewinnt den Bruder seiner Geliebten, Flamineo, der nun seinen arglosen Schwager Camillo in der unverschämtesten Weise hintergeht, um dem Brachiano die Schwester in die Hände zu spielen. Camillo glaubt an Flamineo den besten und treuesten Rathgeber zu haben, indeß dieser das Vertrauen seines Schwagers nur zu seinen Zwecken ausbeutet. Brachiano hat den Wunsch, Vittoria zu heirathen. Um diesen zu verwirklichen, muß jedoch vorerst das Blut zweier Unschuldiger vergossen werden: seine eigene Frau Isabella, und Vittoria's Gatte, Camillo, müssen sterben.

Vittoria läßt nicht nur alles ruhig geschehen, was Brachiano aussinnt, sondern sie ist es selbst, die ihn durch Erzählung eines (angeblichen) symbolischen Traumes zur Ausführung dieser Greuel drängt.

Da Brachiano beide Morde durch Bevollmächtigte ausführen läßt und nicht persönlich theilnimmt, läßt er sich die greuelvollen Scenen in zwei Dumbshows durch einen Magier vor Augen führen.

Das erste Dumbshow zeigt uns den Tod Isabella's: Die treue Herzogin denkt in Liebe ihres Gatten. Vor dem Schlafengehn küßt sie, ihrer Gewohnheit gemäß, ein Bildniß Brachiano's. Der elende Gatte, der um diese Gewohnheit Isabella's wußte, hatte auf seinem Portrait die Lippen mit einem tödtlichen Gifte bestreichen lassen, und als Isabella das Bild arglos küßt, sinkt sie wenige Augenblicke später als Leiche in die Arme ihrer Diener.

Die Ermordung Camillo's hat der ruchlose Flamineo auf sich genommen. Er verleitet seinen Schwager, sich bis auf's Hemd zu entkleiden, um gymnastische Uebungen zu machen, und als Camillo sich bückt, trifft ihn der tödtliche Stoß von rückwärts in den Nacken.

Das rücksichtslose Benehmen Brachiano's gegen seine liebende Gemahlin Isabella hatte schon oft den Zorn ihres Bruders Francisco de Medicis gereizt. Der Herzog wußte um das ehebrecherische Verhältniß seines Schwagers zu Vittoria. Nun, als die Kunde von Isabella's und Camillo's Ermordung nach Rom kommt, zweifelt er keinen Augenblick, daß jene die Anstifterin dieser Mordthaten sei, und kurze Zeit darauf hat sich Vittoria Corombona vor einem geistlichen Gerichtshofe, unter dem Vorsitz des Kardinals Lorenzo de Monticelso, zu verantworten. Monticelso ist als Freund des Herzogs Francisco de Medicis von vornherein ein bestochener Richter, und mehr als gehässig ist sein Vorgehn gegen Vittoria. Er läßt ihr nicht nur keine Zeit, sich zu vertheidigen, sondern er beschimpft die Angeklagte

unaufhörlich in der entehrendsten Weise. Der zukünftige Pabst ist so sehr von ihrer Schlechtigkeit überzeugt, daß er meint: wenn es ein zweites Paradies zu verlieren gäbe, so müßte Vittoria zur zweiten Eva werden. Obwohl Vittoria alle Anschuldigungen mit Würde von sich weist, lautet sein endgiltiges Urtheil dahin, Vittoria in ein Besserungshaus zu schicken.

Indessen denkt Francisco unaufhörlich daran, den Tod seiner Schwester zu rächen. Mahnend sieht er ihren Geist vor seinen Blicken auftauchen. Um Brachiano in seine Schlinge zu locken, schreibt Francisco einen Brief an Vittoria, in welchem er ihr verspricht, sie aus dem Besserungshause zu entführen, und in Florenz zu seiner Gattin zu machen. Der Brief fällt in die Hände Brachiano's. Es folgt nun eine heftige Eifersuchtsscene zwischen diesem und Vittoria. Als sie ihm Lieblosigkeit zum Vorwurfe macht, erbietet er sich seinerseits, sie sogleich aus dem Besserungshause zu entführen und mit ihr nach Padua zu reisen. Dieser Plan gelingt.

Unterdessen ist der bisherige Pabst gestorben. Die Kardinäle erwählen Lorenzo de Monticelso, der nun unter dem Namen Paul IV. den päpstlichen Thron besteigt[1]. Als dieser die Flucht Vittoria's und Brachiano's erfährt, spricht er über beide den Bann aus.

Die Schuldigen gebührend zu bestrafen, verbündet sich Francisco de Medicis mit einem Grafen Lodovico, der verbannt und Seeräuber gewesen, und dessen gnädige Wiederaufnahme Francisco vom Pabste erwirkt hat. Herzog Francisco verkleidet sich als Mohr, und tritt unter dem Namen Mulinassar zu Padua in die Dienste Brachiano's, der ihn natürlich nicht erkennt. Graf Lodovico und sein Helfer, Gasparo, treten als Kapuziner in ein Kloster zu Padua.

Das erste Opfer ihrer Rache ist Brachiano, dessen Visier Lodovico mit Gift bestreicht, in Folge dessen er von furchtbaren Wahnvorstellungen gepeinigt, in Raserei verfällt. Da kommen Lodovico und Gasparo unter dem Vorwande, dem Sterbenden die letzten Tröstungen der Kirche zu übermitteln, an sein Krankenlager. Als sie mit ihm allein sind, werfen sie ihre Verkleidung ab, geben sich ihm zu erkennen und verkünden ihm ihre Mission. Brachiano wird erwürgt.

Die Zahl der Greuel steigt noch, als Flamineo, der sich, um vor müssigen Fragen sicher zu sein, seit Isabella's Tode wahnsinnig gestellt,

---

[1]) Dyce bemerkt, daß Paul IV. nicht der Familie der Monticelso, sondern jener der Caraffa angehörte.

seinen Bruder Marcello nach einem kurzen heftigen Wortwechsel niederstößt.

Die unglückliche Mutter, Cornelia, will den Tod des einen Sohnes an dem anderen rächen, aber im entscheidenden Augenblick entfällt das Messer ihrer bebenden Hand.

Den Rächern bleibt also noch die Aufgabe, Vittoria und Flamineo zu bestrafen. Der Letztere wird durch die Erscheinung von Brachiano's Geist auf das ihm bevorstehende Schicksal hingewiesen. Das Gespenst bewirft ihn mit Erde und zeigt ihm zwischen Blumen einen Todtenkopf. Flamineo faßt den Entschluß, es nicht so weit kommen zu lassen, sondern freiwillig in den Tod zu gehn. Er bittet Vittoria und ihre treue Dienerin, die Mohrin Zanche, ihn zu tödten, und nöthigt ihnen das Versprechen ab, die Waffen sodann gegen sich selbst zu wenden. Die Frauen feuern die Pistolen wohl gegen ihn ab, und Flamineo sinkt, scheinbar zu Tode getroffen, zu Boden; aber Vittoria und Zanche denken nicht daran, sich zu tödten. Da erhebt sich auch Flamineo wohlbehalten von der Erde. Die Pistolen waren blind geladen; er wollte nur Vittoria's Willensstärke auf die Probe stellen.

Kurz darauf bietet Vittoria muthig den Rächern ihre Brust, und Flamineo folgt ihr im Tode.

Nach diesem greuelvollen Strafgericht erscheint der junge Graf Giovanni, der Sohn Brachiano's und Isabella's, und stellt die Mörder zur Rede. Obwohl diese seinen Oheim als den Urheber bezeichnen, läßt er sie in's Gefängniß abführen, wo die Tortur ihrer wartet.

Die Geschichte der Vittoria Corombona (Accorambuoni), die Ludwig Tieck auch in einem Romane behandelt hat, findet sich ausführlich erzählt in Casimir Tempesti's *Storia della vita e geste di Sisto Quinto.* Webster dürfte den Stoff einem jener Schriftsteller verdanken, aus denen auch Tempesti schöpfte. Die Ereignisse, die der Tragödie zu Grunde liegen, waren übrigens zur Zeit ihrer Abfassung noch so neu, daß der Dichter sie leicht aus dem Munde eines Augenzeugen erfahren haben mag.

Die Geschichte berichtet, daß Paulo Giordano Ursini, Herzog von Brachiano, in erster Ehe mit Isabella, der Tochter Cosmo's und der Schwester Francisco's von Medici, Großherzogs von Toscana, vermählt war. Sansovino[1]) schreibt von ihr, daß sie sehr jung gestorben sei 1585 heirathete Brachiano zum zweiten Male Vittoria Accorambuoni

[1]) Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia.

die Wittwe des Francesco Peretti, eines Neffen des Kardinals Montalto, des nachmaligen Pabstes Sixtus V. Francesco Peretti (Webster's Camillo) wurde 1582 ermordet; Vittoria wurde vom Jänner 1583 bis April 1585 vom Pabste Gregor XIII. im Kastell Sant' Angelo gefangen gehalten, und nach dem Tode ihres zweiten Gatten (Brachiano) ermordet. Auch ihr Bruder Flamineo wurde getödtet. Die Figuren Webster's sind sämmtlich historisch und tragen zum Theil ihre wirklichen, zum Theil nur wenig veränderte Namen.

Wie aus manchem hervorgeht, hielt Webster die «Vittoria Corombona» für sein bestes Werk. In der Vorrede weist er energisch verschiedene Ausfälle zurück, die von Seite des unverständigen Publikums gegen sein Drama gemacht wurden.

Webster schickt seiner Tragödie, deren Titel '*The White Devil*' noch keine genügende Erklärung gefunden hat, ein mit lateinischen Sentenzen reichlich ausgestattetes Vorwort voran. Am Schlusse desselben lobt er die großen Dramatiker seiner Zeit: Chapman, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher '*and lastly (without wrong last to be named), the right happy and copious industry of m. Shake-speare, m. Decker, and m. Heywood, wishing what I write may be read by their light*'.

Ein Lobgedicht, '*On Mr. Webster's most Excellent Tragedy, called The White Devil*', in welchem der Dichter über Euripides und Sophokles gestellt wird, ist uns in S. Sheppard's *Epigrams Theological, Philosophical, & Romantick etc.* 1651, erhalten.

Eine deutliche Anspielung auf Shakespeare's Merchant of Venice finden wir III, 2 in den Worten der Heldin:

Humbly thus,
Thus low, to the most worthy and respected
Lieges ambassadors, my modesty
And woman-hood I tender; but withal,
So intangled in a cursed accusation,
That my defence, of force, like Portia's[1])
Must personate masculine virtues.

Die *Tragedy of injured Love, or the Cruel Husband,* als deren Verfasser auf dem Titel Mr. N. Tate (der Dichter der Tragödie *King Lear*) erscheint, ist nichts anderes als unser *White Devil* mit geringen Aenderungen und unter anderem Namen. Sie scheint niemals

[1]) Das Original hat hier allerdings «Perseus», was jedoch offenbar als Druckfehler aufzufassen ist.

aufgeführt worden zu sein, obwohl sie zur Darstellung auf dem Theatre Royal bestimmt war.

VI.

The Duchess of Malfi.[1])

Die junge verwittwete Herzogin von Amalfi verliebt sich in ihren Haushofmeister Antonio Bologna, und heirathet ihn im Geheimen. Die Brüder der Herzogin, Graf Ferdinand von Calabrien und der Kardinal von Aragonien, welche den leichten Sinn ihrer Schwester wohl kennen, hatten ihr in einem gewissen Daniel de Bosola, einem bereits abgestraften Bösewicht und Mörder, einen Wächter beigegeben, der in der Stellung eines Stallmeisters ihre Schritte beobachten sollte.

Die erste Frucht des ehelichen Zusammenlebens der Herzogin mit Antonio ist ein Sohn. Da bei seiner Geburt einige traurige Omen eintreten, eilt der besorgte Vater, ihm das Horoskop stellen zu lassen. Der unglückliche Zufall will nun, daß er, als er des Nachts nach Hause geht, das Papier, worauf die Prophezeiung geschrieben ist, verliert, und daß Bosola es findet. Hier liest er nun, daß «dem Sohne, den die Herzogin am Tage zuvor geboren», ein kurzes Leben und ein gewaltsamer Tod beschieden sei. Bosola ist dadurch nicht überrascht. Er hatte sich bereits früher davon überzeugt, daß die Herzogin guter Hoffnung war, indem er ihr Aprikosen vorsetzte, welche sie gierig verzehrte — ein untrügliches Kennzeichen ihres Zustandes.

Bosola setzt die Brüder der Herzogin in einem Briefe von seiner Entdeckung in Kenntniß. Der Kardinal und Ferdinand sehen ihre

---

[1]) The Tragedy of the Duchesse of Malfy. As it was Presented priuatly, at the Black Friers; and publiquely, at the Globe, By the Kings Maiesties Seruants. The perfect and exact Coppy with diuerse things printed, that the length of the Play would not beare in the Presentment. Written by John Webster. — Hora. Si quid — Candidus Imperti si non, his utere mecum. London: Printed by Nicholas Okes, for John Waterson, and are to be sold at the signe of the Crowne, in Paules Church-yard 1623.

Eine zweite Edition trägt die Angabe: Printed by J. Raworth, for J. Benson, and are to be sold at his shop in St. Dunstan's churchyard, in Fleet Street, 1640. Abermals abgedruckt 1678.

1708 erschien, herausgegeben von Hugh Newman:

The Unfortunate Dutchess of Malfi, or the Unnatural Brothers; a Tragedy now acted at the Queen's Theatre in the Haymarket, By her Majesties Company of Comedians. Written by Mr. Webster. London, printed for H. N., and are to be sold by John Morphew near Stationers Hall. 1708.

Befürchtungen bestätigt, und besonders der Letztere geräth in lebhaften Zorn. Allein ihrer warten noch andere Ueberraschungen.

In der Folgezeit schenkt die Herzogin ihrem Haushofmeister noch zwei weitere Kinder, einen Sohn und eine Tochter. Graf Ferdinand begiebt sich nun nach Amalfi. Hier dringt er des Nachts in ihr Schlafgemach, und bringt ihr mit einem Dolche eine Wunde bei, nachdem er ihr in heftiger Rede ihren Leichtsinn vorgehalten.

Die Herzogin fürchtet jedoch in ihrer Hingebung weniger für sich selbst, als für Antonio. Ihre erste Sorge ist es daher, ihn von ihrem Hofe zu entfernen, um ihn vor den Nachstellungen ihres Bruders zu retten. Sie beschuldigt ihn in Gegenwart Ferdinand's der Unredlichkeit in Geldsachen, und entläßt ihn zum Scheine. Heimlich bittet sie ihn, sich nach Ancona zu flüchten. Den Augenblick ihrer größten Besorgniß um die Rettung des Geliebten benützt der falsche Bosola, um durch ein übermäßiges Lob des entlassenen Antonio ihr Vertrauen zu gewinnen, und sie läßt sich zu dem Geständnisse hinreißen, daß Antonio der Vater ihrer drei Kinder sei. Gleichzeitig verräth sie ihm, wo sich Antonio gegenwärtig aufhalte.

Es folgt nun Schlag auf Schlag. Als der Pabst durch den Kardinal von dem Benehmen der Herzogin von Amalfi Kunde erhält, zieht er das Herzogthum ein, daß sie als Wittwengut besitzt; die Herzogin selbst, Antonio, und ihre Kinder, werden aus Ancona, wohin sie sich flüchteten, vertrieben.

Als die Angst der Herzogin für ihren Gatten durch einen Brief ihres Bruders Ferdinand noch gesteigert wird, beredet sie Antonio, mit dem ältesten Sohne nach Mailand zu fliehen. Sie selbst wird mit den beiden anderen Kindern von Ferdinand gefangen genommen. Da der Graf geschworen hat, seine entartete Schwester nicht mehr zu sehen, naht er sich ihr im Dunkeln, unter dem Vorwande, sich mit ihr zu versöhnen. Die Hand, die er ihr reicht, ist jedoch die eines Todten. Sie bleibt in der ihrigen zurück. Bosola zeigt ihr in einem Bilde die Leichen Antonio's und ihrer Kinder. Da die Herzogin in tiefe Schwermuth verfällt, beschließt ihr grausamer Bruder eine seltsame Kur an ihr vorzunehmen, die einem melancholischen Pabste einst geholfen haben soll: er umgiebt sie mit Narren. Bosola endet diese Qualen, indem er sie auf Ferdinand's Befehl mit Hilfe einiger Henker erwürgt.

Als Ferdinand vor der Leiche seiner Schwester steht, da erfaßt ihn die Reue. Er verflucht den Mörder Bosola, der ihn nun an den

Lohn für seine That mahnt. Der Schurke muß sich genügen lassen, ungestraft zu entkommen.

Unterdessen hat sich der Kardinal nach Mailand begeben, um Antonio's Ermordung zu beschleunigen. Dieser wird durch ein Echo am Grabe der Herzogin gewarnt; allein er nimmt sich dennoch vor, seinen Schwager nächtlicher Weile aufzusuchen, um ihn zur Gnade zu bewegen

Die Katastrophe wird nun durch verschiedene Irrthümer und Mißgriffe noch blutiger gemacht. Der Kardinal tödtet noch am selben Tage seine Geliebte Julia, die Gattin eines alten Lords Castrucchio. Julia hat sich in Bosola verliebt, und der Kardinal war ihrer im Laufe der Zeit überdrüssig geworden. Darum beschließt er, sich ihrer zu entledigen. Er vertraut ihr unter dem Siegel der Verschwiegenheit an, daß die Ermordung der Herzogin und ihrer beiden kleineren Kinder von ihm ausgegangen sei. Bei dem Eide, den er ihr abnimmt, das Geheimniß zu bewahren, läßt er sie ein vergiftetes Buch küssen. Wenige Augenblicke darauf stirbt Julia.

Der Kardinal bittet nun Bosola, des Nachts zu ihm zu kommen, um ihm bei der Fortschaffung der Leiche Julia's behilflich zu sein. Bosola weiß jedoch sehr wohl, daß der Kardinal auch ihn nach geleistetem Dienste als den einzigen Mitwisser an seinem Verbrechen, sofort aus dem Wege schaffen werde, und beschließt deshalb, ihm zuvorzukommen. In der Dunkelheit trifft er jedoch statt des Kardinals den Antonio, der aus dem oben angegebenen Grunde des Nachts zu seinem Schwager kommen wollte.

Der Kardinal stirbt durch die Hand seines eigenen Bruders. Ferdinand und Bosola morden sich gegenseitig. So hat Bosola die Brüder für ihre Undankbarkeit bestraft. Er selbst büßt seine Schandthaten mit dem Tode. Die Bühne ist am Schlusse von allen Figuren der Tragödie gereinigt.

Die Geschichte der unglücklichen Herzogin von Amalfi beruht auf historischer Grundlage, und Mattheo Bandello[1]), der sie (1554) erzählt, berichtet in der Dedikation an Bartolomeo Ferraro, daß es noch gar nicht so lange her sei, daß sie der Rache ihrer Brüder zum Opfer gefallen sei. Bandello nennt auch nach seiner Gewohnheit den Gewährsmann, Sig. Cesare Fieramosca, dem er seine Geschichte verdankt.

---

[1]) Il Sig. Antonio Bologna sposa la Duchessa d'Amalfi, e tutti sono amazzati (P. I. Nov. 26.)

Die Herzogin von Amalfi war nach Bandello's Bericht die Tochter Enrico's von Aragonien. Der eine ihrer Brüder war Kardinal von Aragonien, den Namen des anderen, den Webster «Ferdinand, Graf von Calabrien» nennt, verschweigt uns der Novellist. Den Antonio Bologna, einen gebürtigen Neapolitaner, der ehedem als Haushofmeister lange Zeit in Diensten des Königs Federico von Aragonien gestanden hatte, bezeichnet Bandello als einen Mann von ziemlich hervorragender Bildung, von ritterlichem Benehmen und schöner Gestalt. Besonders rühmt er seine Gabe, schön zur Laute zu singen.

Heimlich läßt sich die Herzogin mit ihm trauen. Geheim bleibt auch noch die Geburt des ersten Sohnes (Federico) — nicht so die des zweiten. Antonio flieht nach Ancona, um den Brüdern seiner Gattin nicht in die Hände zu fallen. Wie zufällig trifft sie daselbst mit ihm zusammen, kehrt in seinem Hause ein, und erklärt nun ihrer versammelten Dienerschaft, daß Antonio ihr Gemahl und der Vater ihrer Kinder sei, und daß sie fortan mit ihm zu leben gedenke. Keiner der Diener wagt es darauf hin, in Ancona zu bleiben, aus Furcht vor dem Zorne der Brüder der Herzogin. Diesen wird das Bekenntniß ihrer Schwester hinterbracht. Der Kardinal erreicht es durch Vermittelung Gismondo Gonzaga's, des Bischofs von Mantua und Legaten von Ancona, daß Antonio und seine Familie aus der letztgenannten Stadt ausgewiesen werden. Sie begeben sich nach Siena, wo ihnen durch Vermittelung des Kardinals Alfonso Petrucci das Gleiche widerfährt. Auf dem Wege nach Venedig kommen ihnen die Brüder der Herzogin unweit Forli mit Bewaffneten nach. Während die Herzogin ausharrt, im Vertrauen auf die Liebe ihrer Brüder, flieht Antonio mit seinem ältesten Sohne und vier Dienern nach Mailand, wo er fortan lebt.

Die Brüder begegnen der Herzogin anscheinend mit der größten Freundlichkeit, setzen sie jedoch auf einem Schlosse gefangen, wo sie nebst ihren beiden jüngeren Kindern und ihrer Kammerzofe ermordet wird.

Antonio kann lange Zeit nicht an den Tod seiner Gattin glauben; er erwartet sie stündlich in Mailand. Später meint er sogar, daß sich der Zorn seiner Schwäger gegen ihn besänftigt habe; allein er irrt. Als der Mann, dem die Brüder die Aufgabe anvertraut hatten, Antonio zu tödten, zu lange mit der Ausführung zögert, übertragen sie dieselbe dem Hauptmanne Daniel de Bosolo, der sich derselben raschestens entledigt.

Zwei Freunde Antonio's hatten den Unglücklichen noch kurz vorher auf einem prächtigen Pferde zur Messe reiten sehen. Vor der Kirchenthür trifft ihn der Dolch des Mörders. Bosolo entkommt ungestraft mit seinen Genossen.

Aus Bandello schöpfte Belleforest, der die Geschichte in seiner 19. Novelle erzählt. Entweder an das italienische Original, oder an die französische Version hielt sich Painter, der die Novelle in seinen *Palace of Pleasure* aufnahm, ein Werk, dem die englische Bühne so viele ihrer Stoffe verdankt.

Außerdem erscheint die Geschichte der Herzogin von Amalfi noch in Goulart's *Thresor d'Histoires Admirables et Memorables de Nostre Temps* (Genf 1620, pp. 317—322) und in Beard's *Theatre of God's Judgements* (1597).

Aus der kurzen Darstellung des Vorfalles bei Bandello ist ersichtlich, welche durchaus andere Gestalt der Stoff durch Webster's Bearbeitung erhielt. Der Dramatiker hat durch die Einführung der neuen Figur des Bosola, der in der Novelle nur ganz vorübergehend als der Mörder Antonio's genannt wird, die Handlung in ihren Grundzügen geändert. Dennoch können wir den Charakter dieses Bösewichts aus Profession durchaus nicht als glücklich erfunden bezeichnen, da seiner Handlungsweise das gewichtige Motiv fehlt — ein Mangel, dem wir bei Webster leider zu oft begegnen. Die übrige Ausgestaltung, welche die Fabel durch ihn erfuhr — die Episode des Kardinals und seiner Geliebten, der grausame Tod der beiden Brüder, verursacht durch das Werkzeug ihrer eigenen Rache, und schließlich das Ende des Missethäters selbst — all' dies macht die Tragödie nur noch blutiger, ohne ihren Reiz zu erhöhen. Dennoch kann man dem Werke große dramatische Kraft und Wirksamkeit nicht absprechen.

«Die Herzogin von Amalfi» war eines der beliebtesten Stücke des Dichters. Malone nimmt an, daß sie bereits 1616 aufgeführt wurde, sicher aber vor dem 16. März 1618, da an diesem Tage Burbadge starb, der den Ferdinand gespielt hatte. Ein Jahr vor der Drucklegung (1622) wurden die Aufführungen wieder aufgenommen. 1664 nahm man das Stück im Lincoln's Inn Fields Theatre abermals vor, und diese Aufführung, bei welcher Betterton die Rolle des Bosola, Harris die des Ferdinand, und Mrs. Betterton die der Herzogin spielte, soll in jeder Hinsicht vollendet gewesen sein. Sie verschaffte dem Theater an acht Tagen hinter einander volle Häuser.

Späteren Aufführungen wurde die Ausgabe von 1708 zu Grunde gelegt.

Webster widmet seine Tragödie dem Right Honourable George Harding, Baron Berkeley, of Berkeley Castle.

In weniger grausamer, aber darum nicht weniger drastischer und spannender Weise behandelte denselben Stoff um dieselbe Zeit der Spanier Lope de Vega. Seine Comedia: *El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, findet sich im 11. Bande der Gesammtausgabe seiner dramatischen Werke (zuerst gedruckt zu Madrid 1618).

An eine Beeinflussung Lope's durch Webster oder umgekehrt, ist bei der gänzlichen Verschiedenheit der Werke nicht zu denken. Die Uebereinstimmungen sind lediglich auf die Benutzung derselben Quelle (die Novelle Bandello's) zurückzuführen. Lope's Komödie gehört sowohl, was die Führung der Handlung, als was die Entwickelung der Charaktere betrifft, zu seinen besten Produktionen.

Bei Lope erwidert die Herzogin Camila die Liebe ihres Haushofmeisters Antonio bereits, ehe dieser wagt, eine solche Hoffnung zu hegen. Der Brief, in welchem Camila ihrem Haushofmeister ihre Liebe gesteht, wird ihm durch die Zofe Libia überbracht. Dadurch wird die Eifersucht des Sekretärs Urbino wachgerufen, welcher der Meinung ist, es handle sich um einen Brief Libia's an Antonio.

Um vor Gott von jeder Sünde frei zu sein, lassen sich die Herzogin und Antonio trauen. Als Landleute verkleidet, reiten sie des Nachts in ein entlegenes Dorf. Als eben der Pfarrer vorübergeht, stellt sich Antonio schwer verwundet und sagt ihm, er habe der Frau, die ihn begleite, die Ehre geraubt, und verlange nun, da er dem Tode nahe sei, mit ihr getraut zu werden. Der Pfarrer willfahrt seinem Wunsche.

Auf eigenartige, charakteristische und echt spanische Weise versteht es Lope, die Trennung der beiden Gatten herbeizuführen.

Der Herzogin erster Sohn (Alejandro) wird Landleuten zur Erziehung übergeben. Dasselbe soll mit der Tochter geschehen, welche Camila ihrem Gatten ein Jahr später schenkt. Durch ein Versehen wird dieses Kind jedoch durch die Zofe Libia anstatt dem Antonio, dem schon erwähnten Urbino eingehändigt, wodurch begreiflicherweise die Eifersucht des Letzteren wächst. Da Urbino überdies wenige Tage früher bei der Herzogin um Libia's Hand angehalten, und den Bescheid bekommen hatte, daß ihre Zofe die Gattin Antonio's werden solle, zweifelt er nun keinen Augenblick,

daß seine Angebetete die Mutter und der Haushofmeister der Vater jenes Kindes sei. Antonio und die Herzogin sind über dieses Mißverständniß nicht wenig erfreut. Das Kind wird zu den Landleuten gebracht, und erhält in der Folge den Namen Leonora.

Als Urbino der Herzogin gegenüber seinem Erstaunen Ausdruck giebt, daß sie ruhig zusehe, wie ihre Zofe ihrem Haushofmeister Kinder schenke, sieht sich Camila genöthigt, Antonio aus ihrem Hause fortzuschicken. Er begiebt sich nach Ancona. Erst viel später kommt Urbino durch verschiedene Anzeichen, auf die ihn ein Verehrer der Herzogin, Octavio de Medicis, aufmerksam macht, zu der Einsicht, daß nicht Libia, sondern Camila selbst die Mutter des Kindes sei, und er theilt, nach der Aufforderung desselben Octavio, die Sache den Brüdern der Herzogin mit.

Unterdessen legt die Herzogin zu Gunsten ihres Sohnes aus erster Ehe (mit dem nunmehr verstorbenen Herzog von Amalfi) die Regierung nieder, um zu Antonio nach Ancona zu ziehen. Hierher kommt auch der eine der Brüder der Herzogin — Lope nennt ihn Julio de Aragon — mit der Absicht, den ehemaligen Haushofmeister zu tödten. Antonio erfährt noch rechtzeitig davon, und entflieht.

Schließlich gelingt es den vereinten Bitten des Kardinals und des jungen Herzogs von Amalfi, Julio — wenn auch nur zum Scheine — zu besänftigen. Antonio erhält die Erlaubniß, nach Amalfi zurückzukehren. Hier wird er von Julio freundlich empfangen, als er sich jedoch in ein anstoßendes Gemach begiebt, um seine Gemahlin zu begrüßen, strauchelt er auf der Schwelle — bei Lope ein schlimmes Omen! Antonio sollte jenes Gemach nicht mehr lebend verlassen. Er wird mit seinen Kindern auf Befehl des heimtückischen Julio enthauptet. Die Herzogin, der man in den Speisen Gift gegeben, lebt noch so lange, um die Häupter ihrer Lieben auf Schüsseln zu sehen. Sterbend verflucht sie ihren treulosen Bruder Julio, und ihr Sohn, der junge Herzog von Amalfi, schwört, nicht eher zu ruhen, als bis er den Tod seiner Mutter, ihres Gatten und seiner Geschwister gesühnt habe[1]).

Auf der späteren englischen Bühne erfuhr die Herzogin von Amalfi eine Neubearbeitung durch Theobald's Tragödie *The Fatal Secret*, die am 3. April 1733 im Covent Garden zum ersten Male

---

[1]) Diese Rache bildet den Inhalt eines späteren spanischen Dramas von Diego Muxet de Solis: «La venganza de la duquesa de Amalfi» (1624).

aufgeführt wurde. Dieses Stück erlebte jedoch nur vier Aufführungen. Theobald hielt sich in den ersten drei Akten im Wesentlichen an sein Vorbild Webster; erst im vierten und fünften finden sich einige, jedoch durchaus nicht glückliche Abweichungen.

VII.

The Devil's Law-case.[1])

Romelio, ein junger Kaufmann zu Neapel, der durch glückliche Unternehmungen zu ungeahntem Reichthum gelangt ist, hat eine einzige Schwester, die schöne Jolenta. Diese unterhält schon seit längerer Zeit zarte Beziehungen zu einem jungen Edelmanne, Contarino, als sie dieselben plötzlich durch ein unvorhergesehenes Ereigniß in der unangenehmsten Weise gestört sieht.

Der König von Spanien, dessen Gunst Romelio in hohem Grade genießt, empfiehlt ihm in einem Briefe einen jungen Maltheserritter, Ercole, und spricht in demselben den Wunsch aus, der Kaufmann möge ihn mit seiner Schwester vermählen. Romelio stellt sich zwar auf die Seite des neuen Werbers und will Jolenta zwingen, Ercole's Gattin zu werden, allein diese bewahrt ihrem Geliebten die versprochene Treue. Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen den beiden Nebenbuhlern, und da keiner derselben nachgeben will, beschließen sie, die Entscheidung von einem Zweikampfe abhängig zu machen. Bei diesem verwunden sie sich gegenseitig, und beide werden für todt vom Kampfplatze weggetragen. Beiden wird das kirchliche Begräbniß verweigert, da sie im Duell ihren Tod gefunden hätten.

Contarino sendet dem Romelio sein Testament, in welchem er Jolenta zur Universalerbin einsetzt. Contarino lebt noch, allein die ihn behandelnden Aerzte haben ihn bereits aufgegeben. Um Ercole's Tod zu rächen, verkleidet sich Romelio als Jude, und gewinnt durch große Versprechungen die Aerzte, so daß sie ihm gestatten, mit dem Kranken allein zu sein; kaum haben sie jedoch das Zimmer verlassen, so versetzt er ihm eine Wunde mit einem kleinen Dolche, in der

[1]) The Devils Law-case, or When Women goe to Law, the Deuill is full of Businesse. A new Tragicomoedy. The true and perfect Copie from the Originall as it was approuedly well acted by her Maiesties Seruants. Written by John Webster. Non quam diu sed quam bene. London. Printed by A. M. for John Grismand, and are to be sold at his Shop in Pauls Alley at the Signe of the Gunne. 1623.

Wir kennen von dieser Komödie nur diese einzige Ausgabe.

Meinung, diese werde genügen, um den Schwerkranken zu tödten. Allein der Stich sollte segensreich für ihn werden, und Contarino erholt sich wunderbarer Weise sichtlich. Der Mörder hatte an seinem vermeintlichen Opfer bloß eine Operation vollzogen, die an ihm vorzunehmen die Aerzte verzagten.[1]) Contarino verheimlicht jedoch seine Genesung; man hält ihn nach wie vor für todt.

Nun erfahren wir plötzlich, daß Contarino seit Jahren ein Verhältniß mit Leonora, der Mutter Romelio's und Jolenta's, unterhielt, und daß er seine Bemühungen um die Tochter nur als Deckmantel für seine Beziehungen zu der Mutter benutzte, um die öffentliche Meinung zu betrügen. Auf dem Sterbebette bekannte er alles dies seinem Beichtvater, und der Arzt, der dieses Bekenntniß belauschte, theilte es dem Romelio mit. Dieser aber enthüllte alles seiner Schwester, deren Liebe zu Contarino sich nun in Haß verwandelt. Dieser geht so weit, daß sie sich dazu versteht, als die Mutter eines Kindes zu gelten, das Romelio von einer verführten Nonne zu erwarten hat. Als Vater dieses Kindes aber will sie den gleichfalls noch für todt geltenden Ercole bezeichnen.

Als Leonora, die Mutter Jolenta's, erfährt, daß ihr Sohn Contarino getödtet habe, läßt sie ihrer Leidenschaft freien Lauf und schwört ihm Rache für die Ermordung ihres Geliebten. Sie, die Mutter, will ihn, der nun durch 39 [!] Jahre als der rechtmäßige Sohn ihres verstorbenen Gatten Francisco Romelio galt, selbst als Bastard brandmarken, ihn enterben, und ihre legitime Tochter Jolenta zur alleinigen Erbin einsetzen. Es läßt sich denken, wie großes Aufsehen dieser Rechtshandel, der einzig in seiner Art ist, in Neapel macht.

In der zweiten Scene des IV. Aktes sehen wir die Betheiligten vor einem auserlesenen Gerichtshofe. Die Untersuchung führen zwei wohl erprobte Juristen, Don Crispiano und Contilupo. Der letztere setzt den Sachverhalt auseinander. Leonora bezeichnet als den Vater ihres Sohnes einen Spanier, Crispiano, mit dem sie während der fast einjährigen Abwesenheit ihres Gatten intime Beziehungen unterhalten haben will. Sie wird in ihren Aussagen von einer ihr ergebenen Magd Winifred unterstützt, die den Verkehr der Beiden vermittelt zu haben vorgiebt.

Die Verhandlung wird immer spannender; Leonora und die Magd widersprechen einander nicht, trotz der häufigen Kreuz- und

---

[1]) Vgl. Valerius Maximus, lib. I. c. 8, wo etwas Aehnliches dem Jason von Pherä begegnet.

Querfragen der Richter. Don Crispiano kommt indeß allmählich zu der Einsicht, daß er derjenige sei, den Leonora als den Vater Romelio's bezeichnet; und als sie auf sein Verlangen das Bildniß ihres damaligen Geliebten vorzeigt, erblickt er sich selbst, wie er vor so langer Zeit aussah. Um sein Urtheil in der Sache befragt, entschlägt er sich desselben, da er persönlich an dem Prozesse betheiligt sei. Als er jedoch das Jahr in Erwägung zieht, in welchem Leonora ihrem Sohne das Leben schenkte, sieht er sich gezwungen, gegen sie auszusagen, da er schon vier Jahre vor diesem Zeitpunkte nach West-Indien abgereist war, von wo er bis vor Kurzem nicht zurückkehrte. Somit könne er nicht Romelio's Vater sein. Da bekennt auch Leonora's Magd, daß sie selbst kaum 25 Jahre alt sei, und unmöglich Zeugin der Geburt des Knaben gewesen sein könne. Leonora habe ihr die Haare grau gefärbt, und sie zu der falschen Aussage gewonnen.

Leonora, die eine harte Strafe zu gewärtigen hätte, legt sich freiwillig die schwerste Buße auf, indem sie den Schleier nimmt.

Darauf tritt der todtgeglaubte Maltheser Ercole vor und beschuldigt Romelio der Ermordung Contarino's, die allgemein ihm zur Last gelegt werde. Da Ercole Romelio's Schuld nicht beweisen kann, soll die Sache durch einen Zweikampf entschieden werden. Dieses Gefecht wird durch die Ankunft eines Kapuziners unterbrochen, der den Anwesenden verkündet, daß Contarino lebe. Das Urtheil ist nun für alle ein mildes: Ercole, Romelio und Contarino verpflichten sich durch 7 Jahre sechs Galeeren im Kriege gegen die Türken zu unterhalten; Leonora, Jolenta und die von Romelio zur Mutter gemachte Nonne, Angiolella, von gemeinsamen Mitteln ein Kloster zu bauen. Romelio verspricht außerdem die Nonne zu ehelichen; die Aerzte, welche Contarino's Genesung verheimlichten, müssen ein Jahr hindurch auf ihre Kosten als Aerzte auf den Galeeren thätig sein.

Woher Webster den Stoff dieser interessanten Komödie entnahm, ist nicht bekannt. Ob ihm eine ähnliche Geschichte in Goulart's *Histoires Admirables* (t. I, p. 178) als Vorlage diente, ist zum mindesten zweifelhaft.

Die Komödie scheint erst ganz kurz vor dem Drucke beendet worden zu sein, da sich im IV. Akte eine Anspielung auf die Einnahme von Amboyna findet, die erst im Februar 1622 statt hatte.

Webster versah sein Stück mit einer Widmung: *To the right worthie, and all accomplisht Gentleman, Sir Thomas Finch, knight baronet*, und mit einer Vorbemerkung an den Leser, die, wiewohl kaum 20 Zeilen lang, dennoch vier lateinische Citate enthält.

VIII.

Appius and Virginia.[1])

Die Tragödie beginnt mit der Erwählung des Appius Claudius zum Decemvir, eine Würde, die der wenngleich stolze, so dennoch scheinbar bescheidene Mann nur zögernd annimmt. Allein sein Charakter wird im Laufe der Handlung ein ganz anderer. Kurz nachdem er sein Amt angetreten, kehrt der Feldherr Virginius von einem Feldzuge in Unter-Italien zurück. Von Rom aus nicht genügend mit Geld und Proviant versehen, ist es ihm nicht möglich, den Krieg weiterzuführen. Er schildert dem Senate in einer ergreifenden Rede die Leiden und Mühsale des Marsches, die Hungersnoth und ihre schrecklichen Folgen, und bittet ihn um sofortige Abhilfe gegen diese Uebel. Appius ergreift im Namen des Senates das Wort und schlägt dem würdigen Feldherrn seine gerechten Bitten ab, indem er ihm die Unterstützung von Seiten Roms bis auf weiteres vorenthält.

Bevor Virginius den Rückweg ins Lager antritt, verspricht er seine einzige Tochter Virginia, die bisher zu Rom unter der Obhut seines Bruders Numitorius gelebt hatte, mit einem edlen Jünglinge Icilius, dem sie ihr Herz geschenkt hat, zu vermählen.

Wir haben jedoch schon früher erfahren, daß Appius Virginia auf der Straße erblickte, und in heftiger Liebe zu ihr entbrannte. Er hat nur den einen Wunsch, sie zu besitzen, und nimmt daher mit Freuden das Anerbieten seines Vertrauten Marcus an, der sich erbietet, Virginia für seinen Herrn zu gewinnen. Appius läßt ihr nun durch Marcus zahlreiche Beweise seiner Liebe zukommen, und als er trotz ihres Widerstandes nicht aufhört, sie mit Botschaften und Geschenken zu belästigen, erzählt Virginia alles ihrem Bräutigam.

Icilius begiebt sich zu dem stolzen Decemvir, der ihn mit großer Liebenswürdigkeit empfängt. Als sie allein sind, enthüllt ihm Icilius den Grund seines Kommens, und verbietet ihm jede weitere Annäherung an Virginia. Der entrüstete Jüngling gestattet ihm nicht einmal, sich zu rechtfertigen; ja er droht, ihn auf seinem Sitze festzunageln, wenn er ein Wort erwidere. Appius, der unbewaffnet ist, muß gehorchen; wiewohl der Zorn in seinem Herzen mächtig lodert, scheidet er von Icilius anscheinend als dessen bester Freund; ja bevor dieser nach Hause kommt, bringt ihm ein Diener noch die

---

[1]) Appius and Virginia. A Tragedy. By John Webster. Printed in the year 1654.

Grüße des Decemvirs nach; allein Icilius weiß, was er von der Freundschaft des Mannes zu halten hat, den er eben gedemüthigt.

Marcus verspricht auch diesmal zu helfen. Er beschließt durch Fälschung von Papieren und ähnliche Mittel zu beweisen, daß Virginia die Tochter einer seiner verstorbenen Sklavinnen und somit seine Leibeigene sei. Appius soll dann als Richter den Prozeß zwischen Marcus und Virginius, dem vermeintlichen Vater des Mädchens, zu Gunsten des Ersteren entscheiden, und Marcus habe dann das Recht, über sie zu verfügen.

Virginia wird durch Liktoren auf offener Straße gefangen genommen. Die öffentliche Verhandlung findet am nächsten Tage vor Appius' Richterstuhle statt. Der Decemvir, der sich auf die Verstellung vortrefflich versteht, zeigt sich über die Ansprüche seines Dieners Marcus auf die vornehme Römerin entrüstet. Niemand hätte ein heimliches Einverständniß zwischen dem Herrn und dem Diener vermuthet. Ein beredter Advokat vertritt bei der Verhandlung die Sache des Marcus; diesem gelingt es auf Grund der vorliegenden Dokumente zu beweisen, daß Virginius' bereits verstorbene Gattin in Abwesenheit des Feldherrn von einer Sklavin ein Kind gekauft, und es ihm bei seiner Ankunft als seine Tochter bezeichnet hätte. Denn bis zur Virginia's Geburt sei die Ehe ihrer Eltern kinderlos gewesen. Virginia's noch lebende Amme, die einzige Zeugin ihrer Geburt, läßt man nicht aussagen, und Appius entscheidet den Prozeß dahin, daß dem Marcus das Recht auf Virginia's Besitz zustehe.

Auch des Vaters hatte sich der Decemvir versichert. Virginius war bei seiner Rückkehr in's Lager von seinen Soldaten mit Enthusiasmus aufgenommen worden, und dies benutzte Appius als Vorwand, um ihn unter dem Verdachte des Verrathes seiner Stelle entsetzen und gleichfalls vor seinen Richterstuhl bringen zu lassen.

Als Virginius den Urtheilsspruch über seine Tochter vernimmt, bittet er den Richter um die Erlaubniß, von ihr Abschied zu nehmen, ehe sie ihn verlasse, und als er sie umarmt, stößt er ihr das Schwert in die Brust.

Virginius wird daraufhin zwar als Mörder gefangen genommen, er erscheint jedoch bald wieder im Lager. Die Soldaten, denen er das Vorgehn des Decemvirs schildert, nehmen seine Partei, und schwören, ihm zu seinem Rechte zu verhelfen. An ihrer Spitze zieht er in Rom ein; Appius wird gestürzt, und nebst seinem Helfershelfer in den Kerker geworfen. Ganz Rom jauchzt auf, da der Tyrann

beseitigt ist. Die alte Freiheit wird wieder hergestellt, Virginius und Icilius werden zu Konsuln ernannt. Auf Virginius' Befehl stürzt sich Appius in sein Schwert; der feige Marcus, der ein gleiches nicht zu thun wagt, wird dem Henker übergeben. Virginia, die nächst Lucretia als die zweite Befreierin Roms gepriesen wird, erhält ein ehrenvolles Leichenbegängniß.

Die Entstehungszeit der Tragödie läßt sich nicht mehr genau ermitteln; jedoch aus einer von Malone in seiner *History of the English Stage* citierten handschriftlichen Notiz vom 10. August 1639 geht hervor, daß zu dieser Zeit ein Stück *Appius and Virginia* Eigenthum des William Bieston, *Gent. Governor of the King's and Queen's Young Company of Players at the Cockpit in Drury Lane*, war. Wenn wir nun annehmen, daß es sich hier um Webster's Tragödie handle, so muß diese im Jahre 1639 oder noch früher geschrieben worden sein. Gedruckt wurde sie jedoch nicht vor 1654, zu welcher Zeit der Dichter wohl schon todt war. Ein neuer Abdruck erschien 1659: *printed for Humphrey Moseley and are to be sold at the Prince's Armes in St. Pauls Churchyard.*

Die zuerst von Livius erzählte Geschichte von Appius und Virginia erscheint als Novelle zum ersten Male in dem 1378 verfaßten Pecorone des Ser Giovanni Fiorentino, wo sie die erste Erzählung des 19. Tages (Ed. von 1650) bildet. Durch die Bearbeitungen in Gower's *Confessio Amantis* (Lib. VII.) und Chaucer's *Canterbury Tales* (*The doctours tale*) wurde die Fabel in England heimisch. Painter, der sie in der fünften Novelle seines I. Theiles wiedererzählt, schöpfte aus dem italienischen Originale, und seine Version benutzte Webster als Quelle zu seinem Drama.

Der Stoff war jedoch bereits vor ihm auf der englischen Bühne. Schon 1575 finden wir: *A new tragicall comedy of Apius and Virginia, wherein is expressed a lively example of the virtue of chastitye, by Virginia's constancie in wishing rather to be slaine at her own father's hands then to be deflowered by the wicked Judge Apius: by R. B. imprinted by W. How.*

Webster's Tragödie erfuhr 1679 eine Neu-Bearbeitung durch Betterton unter dem Titel: *The Unjust Judge, or Appius and Virginia.* Downes berichtet uns von diesem Stücke, daß es acht Tage hinter einander, und auch später noch häufig gespielt wurde. Eine andere Bearbeitung durch Dennis erschien am 5. Februar 1709 auf der Bühne. In der Mitte des vergangenen Jahrhunderts finden wir

in der Zeit von drei Jahren drei neue Dramatisierungen des Appius und Virginia-Stoffes auf der englischen Bühne (durch Henry Crisp 1754, durch John Moncrieff 1755, durch Francis Brooke 1756).

IX.

A Cure for a Cuckold.[1])

Unter den Gästen, die sich zur Hochzeit Annabel's, der Tochter des Friedensrichters Woodroff einfinden, befinden sich auch der junge Lessingham und seine Geliebte Clare. Lessingham bittet sie bei dieser Gelegenheit, ihm, der ihr so treu ergeben sei, ihre Hand zu reichen. Allein Clare verweigert es und verläßt ihn, anscheinend mißgestimmt, mit dem Versprechen, daß er alsbald mehr von ihr hören solle. Wenige Minuten darauf schreibt sie ihm in einem Briefe die folgenden Zeilen:

Prove all thy friends, find out the best and nearest,
Kill for my sake that friend that loves thee dearest.

Darauf hin macht sich Lessingham daran, vorerst denjenigen unter seinen Freunden ausfindig zu machen, der ihn am meisten liebe. Vier junge Edelleute, die darauf Anspruch machen, zu seinen besten Freunden zu zählen, bestehn die Probe nicht. Zuerst zeigen sich alle bereit, für Lessingham in den Tod zu gehn; als er ihnen jedoch sagt, daß der Freundschaftsdienst, den er verlange, darin bestehe, daß sich der Betreffende für ihn mit einem gefährlichen Gegner schlagen müsse, hat jeder eine andere Ausrede.

Er wendet sich nun zunächst an Bonvile, den Bräutigam des Tages. Diesem erzählt er dasselbe, und Bonvile erklärt sich bereit, ihn noch am Abende seiner eigenen Hochzeit zu jenem Zweikampfe nach Dover zu begleiten.

Heimlich verlassen sie London. Am bestimmten Platze angelangt, zeigt Lessingham seinem Freunde den Brief Clare's, und eröffnet ihm, daß er gekommen sei, um ihn zu tödten. Er fordert ihn auf, sein Schwert zu ziehen, und sich zur Wehr zu setzen; allein Bonvile verweigert es, da er Lessingham zu tödten fürchtet. Da er jedoch

---

[1]) A Cure for a Cuckold. A pleasant comedy as it hath been several times Acted with great Applause. Written by John Webster and William Rowley. Placere cupio. London. Printed by Tho. Johnson, and are to be sold by Francis Kirkman, at his Shop at the Sign of John Fletchers Head, over against the Angel-Inne, on the Backside of St. Clements, without Temple Bar 1661.

Wiewohl erst 1661 zum ersten Male gedruckt, scheint dieses Stück bereits 1649 geschrieben und aufgeführt worden zu sein.

wünscht, daß Lessingham der Aufforderung Clare's wenigstens zum Scheine nachkomme, macht er ihm den Vorschlag, ihn für todt auszugeben. In der That aber solle er seinen Freund nur insofern getödtet haben, als er seine Freundschaft verwirkt habe. Bonvile sei als Freund nun für ihn todt.

Als Lessingham Clare die Mittheilung macht, daß er seinen besten Freund Bonvile um ihretwillen getödtet habe, ergreift sie heftiger Schmerz und sie gesteht ihm, daß sie Bonvile heimlich leidenschaftlich geliebt habe. Sie habe jedoch erwartet, daß er (Lessingham) sie selbst als diejenige Person betrachten werde, die ihm am nächsten stehe, und hatte gehofft, daß er sie tödten werde, wodurch ihr die Qual erspart geblieben wäre, ihren Geliebten in den Armen einer Anderen zu sehen. Als Lessingham dies erfährt, vollzieht sich in seiner Seele eine Wandlung; er verläßt Clare, die er eben noch so heiß geliebt.

Clare ist nahe daran, der Verzweiflung anheim zu fallen, als Bonvile hereintritt, und ihr verkündet, inwiefern er für Lessingham todt sei. Auch ihm sagt Clare, daß sie ihn geliebt habe, und zeigt ihm einen Brief, den sie ihm eine Stunde vor seiner Hochzeit habe senden wollen. Die Beiden scheiden im besten Einvernehmen von einander.

Bonvile hatte in dem Testamente, das er vor seinem vermeintlichen Tode abfaßte, seine Braut zur Universalerbin eingesetzt. Zurückgekehrt, erfährt er, daß Annabel in seiner Abwesenheit Rockfield, einen armen Edelmann, dessen Bekanntschaft sie an ihrem Hochzeitsabend unter merkwürdigen Umständen gemacht hatte, in auffallender Weise begünstige, und er will darum seinen letzten Willen ändern. Der Konflikt löst sich jedoch, als Bonvile einsieht, wie unbegründet seine Eifersucht gewesen, und am Schlusse reichen sich zwei Paare: Lessingham und Clare, und Bonvile und Annabel die Hände.

Ihren Namen hat die Komödie von einer zweiten Handlung, die sich in Blackwall abspielt. Der Seemann Compass kehrt nach vierjähriger Abwesenheit in seine Heimath zurück, wo ihn alle für todt hielten. Ein kleiner Junge theilt ihm gleich bei seiner Ankunft mit, daß seine Frau, Urse, vor drei Monaten einem Knaben das Leben geschenkt habe. Der Vater des Kindes, den Compass alsbald kennen lernt, ist Franckford, ein junger Kaufmann und zugleich Woodroff's Schwager. Seine Gattin Luce, welche kinderlos ist, macht

sich ein Vergnügen daraus, ihren Gemahl zu begleiten, wenn dieser sein Söhnlein besucht.

Als Compass erfährt, daß seine Frau ihm untreu geworden sei, denkt er nicht daran, ihr einen Vorwurf zu machen, sondern er will das Kind sogar als sein Kind anerkennen. Franckford will dies nicht zugeben; die Sache kommt vor Gericht, und als man ihm dort bedeutet, daß er im Unrecht sei, erwidert er:

> *My wife is the mother; and so much for the civil law. Now I come again, and y'are gone at the common law. Suppose this is my ground: I keep a sow upon it, as it might be my wife; you keep a boar, as it might be my adversary here. Your boar comes foaming into my ground, jumbles with my sow, and wallows in her mire; my sow cries week, as if she had pigs in her belly — who shall keep these pigs? he the boar, or she the sow?*[1])

Durch dieses Raisonnement werden die Richter, die früher auf Franckford's Seite standen, gänzlich umgestimmt, und Compass gewinnt den Prozeß. Damit er jedoch jetzt nicht als Hahnrei erscheine, räth ihm Raymond, sich von seiner Frau scheiden zu lassen, und sie zwei Stunden später wieder zu heirathen. Compass nimmt den Rath an, und am Ende heirathen er und Urse zum zweiten Male. —

Bereits Mr. Genest in seinem *Account of the English Stage* (II, 91) bemerkte die auffallende Aehnlichkeit eines Konfliktes in dem vorliegenden Stücke mit einem anderen in Massinger's Schauspiel *The Parliament of Love.* Wie hier Clare den Lessingham auffordert, seinen besten Freund zu tödten, so sagt dort Leonora zu Cleremond:

> *I have heard thee boast,*
> *That of all blessings in the earth next me,*
> *The number of thy trusty faithful friends*
> *Made up thy happiness: out of those, I charge thee,*
> *To kill the best deserver.*

Wie Bonvile, überlegt auch Cleremond zuerst in einem Monologe, was er thun solle. Auch seine Freunde weigern sich, an einem Duell für ihn theilzunehmen, nur Montrose stellt sich ihm zur Verfügung. Die beiden fechten, und Cleremond unterliegt.

---

[1]) Ein ganz ähnlicher lächerlicher Rechtsfall findet sich unter jenen, welche n Lope de Vega's Komödie «La Campana de Aragon» die übermüthigen Granden von Spanien dem König Ramiro vorlegen. Dort heißt es (III. Akt):

D. Sancho. Ein Maure besaß eine Kuh; der Stier des Nachbarn gelangte in den Pferch zu ihr, und sie brachte ein Kalb zur Welt.

König. Sprich, was will nun der Christ?

D. Sancho. Die Hälfte des Jungen.

Mr. Genest hält es für wahrscheinlicher, daß Massinger und Webster aus derselben Quelle schöpften, als daß einer der Dichter diesen Zug aus dem anderen entlehnt hätte. Auch läßt sich nicht ermitteln, welches von den beiden Stücken früher geschrieben ist. Beide wurden erst nach dem Tode ihrer Verfasser gedruckt.

Eine Neubearbeitung erfuhr *A Cure of a Cuckold* durch Harris, dessen *The City Bride or the Merry Cuckold* 1696 im Lincoln's Inn Fields Theatre aufgeführt wurde. —

X.

The Thracian Wonder.[1])

Ariadne, die Tochter des Königs Pheander von Thracien ist seit längerer Zeit heimlich mit Radagon, dem unerkannt am thracischen Hofe lebenden Sohne des Königs von Sizilien, vermählt. Als Ariadne ihrem Gatten einen Sohn schenkt, kann die Sache nicht mehr geheim gehalten werden, und König Pheander läßt, ohne auf die Betheuerungen der Liebenden zu achten, Radagon sowie Ariadne mit ihrem Kinde auf verschiedenen Booten den Wellen preisgeben. Beide Boote werden an dieselbe entlegene Küste Thraciens verschlagen, und alle werden gerettet, ohne daß jedoch Radagon etwas von der Rettung Ariadne's, noch diese etwas von der Rettung ihres Geliebten weiß. Beide halten einander für todt.

Hiermit endet der I. Akt, der als eine Art Vorspiel zu betrachten ist. Der Chor tritt nun auf, und verkündet dem geängstigten Publikum, daß der Sturm auf dem Meere nun wohl vorüber sei, daß aber jetzt noch ein viel schlimmeres Unwetter — nämlich die Meinungen der Zuschauer über das bisher Gesehene — zu erwarten stehe; und nun mahnt die personifizierte Zeit durch das Vorzeigen des Stundenglases zur weiteren Fortführung der Handlung.

Kurz nachdem König Pheander in so grausamer Weise gegen seine Tochter und Radagon vorgegangen ist, bricht am thracischen Hofe eine pestartige Seuche aus, die unzählige Menschen dahinrafft. Zu eben dieser Zeit sendet der alte König von Sizilien einen Boten an den thracischen Hof, um seinen Sohn Radagon heimzuberufen.

[1]) The Thracian Wonder. A comical History. As it hath been several times Acted with great Applause. Written by John Webster and William Rowley. Placere cupio. London, Printed by Tho. Johnson, and are to be sold by Francis Kirkman, at his shop at the Sign of John Fletchers Head, over against the Angel Inn, on the Backside of St. Clements, without Temple-Bar. 1661.

Als ihm der wüthende Tyrann mittheilt, was mit Radagon geschehen sei, schwört ihm der Gesandte im Namen seines Herrn Rache, und verläßt eiligst Thracien.

Der Dichter führt uns nun zu den Schäfern, bei welchen die Ausgesetzten Zuflucht fanden. Ariadne hat den Namen Mariana angenommen, Radagon nennt sich Menalcas. Bei einem ländlichen Feste wählen die Schäfer Ariadne zu ihrer Königin, Radagon zu ihrem König. Die beiden tanzen mit einander und wechseln einen Kuß, aber sie erkennen sich nicht.

Unterdessen hat König Pheander zwei Gesandte zum delphischen Orakel gesandt, um Apollo zu befragen, warum die furchtbare Pest über das Land gekommen sei, und welches Schicksal er dem thracischen Hofe prophezeie. Die Pythia antwortet ihnen[1]):

Die Götter haben Thracien verflucht,
Das Land mit Unglück heimgesucht,
Ob seines Königs Grausamkeit;
Und dauern wird die schlimme Zeit,
Bis er sich selbst zum Guten wendet.
Dies Pergament sei ihm gesendet,
Das sagt, wann alles Unglück endet.

Auf dem Pergamente steht geschrieben:

Dem Volk verheiß' ich Wiederkehr
Des Glücks, wenn einst aus wüstem Meer
Ein thracisch Wunder schwimmt ans Land,
Und wenn's im Volke wird bekannt:
Daß Lämmer in der Löwen Hut,
Daß Meere ohne Ebb' und Fluth —
Dann bringt dem König Kron' und Glück
Ein Schäfer aus dem Thal zurück.

Zur selben Zeit zieht der König von Sizilien mit großer Heeresmacht gegen Thracien heran, um den vermeintlichen Tod seines Sohnes Radagon zu rächen. Pheander glaubt zuerst den Angreifern trotzen zu können; später entschließt er sich jedoch, seinen Feind um Gnade zu bitten. Dieser nimmt die gutwillige Unterwerfung an und beläßt ihn nominell in der Herrschaft über sein Land, das in der That aber zur sizilischen Provinz herabsinkt.

Sechs Jahre nach der Aussetzung Radagon's und Ariadne's verliert die Letztere ihren Sohn (Eusanius). Dieser wird von seinem Oheim Sophus gefunden, der unter dem Vorwurfe des Hochverrathes

---

[1]) Nach der Uebersetzung Bodenstedt's im I. Bd. von «Shakespeare's Zeitgenossen», p. 390.

vom thracischen Hofe verbannt ist. Sophus bringt den Knaben, den er übrigens nicht kennt, zu Alcade, dem König von Afrika, wo beide freundliche Aufnahme finden, und Eusanius einen Herzensbund mit Lillia Guida, der Tochter des Königs, schließt. Allein Alcade sieht die Liebe der beiden jungen Leute zu einander nicht gerne, da er seine einzige Erbin dem Sophus zugedacht hat. Um diesen in sein Reich Thracien einzusetzen, das ihm nach Pheander's Tode gebührt, zieht er mit einem großen Heere gegen dieses Land heran.

Unterdessen durchzieht König Pheander, als Pilgrim gekleidet, sein Land, um den Schäfer zu suchen, der ihm nach der Prophezeiung seine Krone wiedergeben soll. Er kommt auch in das Schäferdorf, wo Radagon und Ariadne wohnen, und findet hier Aufnahme, ohne erkannt zu werden. Er beschließt die schöne Schäferkönigin zu rauben, um mit ihr einen Prinzen zu zeugen, der sein Nachfolger sein solle, wenn das Orakel in Erfüllung ginge, und er führt sie mit sich fort. Als die Schäfer den Raub ihrer Königin erfahren, schaaren sie sich zusammen, um Ariadne dem Könige, den sie indessen in seiner Verkleidung erkannt haben, wieder zu entreißen. Zum Führer in diesem Kriegszuge wählen sie Radagon. Auch Eusanius, der unterdessen von dem Mohrenkönige wegen seiner Liebe zu Lillia Guida verbannt worden und zu den Schäfern gekommen ist, nimmt an demselben Theil. Pheander, der große Mühe hat, sich gegen die Schäfer zu vertheidigen, macht Radagon den Vorschlag, seine Schäfer mit den thracischen Truppen zum gemeinsamen Kriege gegen den König von Sizilien zu vereinigen, um diesem die Herrschaft über Thracien wieder zu entreißen. Radagon erklärt sich einverstanden, gegen seinen eigenen Vater zu Felde zu ziehen, er geht jedoch im Laufe des Kampfes zur feindlichen Partei über. Nach längerem Kampfe gerathen Alcade und Sophus in thracische, Pheander in sizilische Gefangenschaft. Das Loos der Kriegsgefangenen wird nun von dem Ausgange eines Zweikampfes zwischen Radagon und Eusanius abhängig gemacht. Als Vater und Sohn einander schon in Waffen gegenüber stehn, klärt sich alles auf, und die Betheiligten erkennen einander.

So ist die Weissagung des Orakels in Erfüllung gegangen: Ariadne ist das vom Meer ans Land geworfene thracische Wunder, Radagon und Eusanius, welche an der Spitze der Schäfer kämpften, sind die Löwen, welche Lämmer hüteten, und die Heere, welche im Kampfe gegeneinander Stand hielten, sind die Meere, welche weder Ebbe noch Fluth haben. Dem jungen Eusanius verdankt Pheander

die Krone, die nach seinem Tode an Sophus übergehn soll. Dieser verzichtet dagegen zu Gunsten des Eusanius auf Lillia's Hand. Radagon begiebt sich mit seiner treuen Gattin Ariadne nach Sizilien.

Für die Erheiterung des Publikums ist durch die häufig eingestreuten komischen Scenen gesorgt. Die Hauptrollen in diesen spielen der alte Schäfer Antimon, seine Tochter Sirena, ihr Verehrer Palemon und Tityrus. Zahlreiche, mitunter reizende Lieder erhöhen den Reiz der Idyllen.

Die dem vorliegenden Drama zu Grunde liegende Geschichte findet sich in Warner's *Albions England* (zuerst gedruckt 1586). Hier tragen die Helden (Radagon und Ariadne) jedoch die Namen Curan und Argentile. Unmittelbar an Warner hält sich ein gewisser William Webster, der 1617 eine weitschweifige, breite, dramatische Bearbeitung der Fabel lieferte. Diese führt den Titel:

> *The most pleasant and delightful Historie of Curan, Prince of Danske, and the fayre Princesse Argentile, Daughter and Heyre of Adelbright, sometime King of Northumberland.*

Der Umstand, daß derselbe Stoff bereits von William Webster behandelt worden war, führte Collier zu der Ansicht, daß der Herausgeber Kirkman, der dies wohl gewußt haben mochte, sich hierdurch bevollmächtigt glaubte, das vorliegende Stück seinem Namensvetter zuschreiben zu dürfen. So viel ist sicher, daß die Autorschaft John Webster's bei *The Thracian Wonder* für so gut wie ausgeschlossen erachtet werden kann.

XI.

The Weakest goeth to the Wall.[1])

Die Komödie beginnt mit einem Dumbshow. Wir sehen eine Schlacht zwischen den Heeren des Herzogs Mercury von Anjou und des Herzogs Philipp von Burgund. Anjou, ein übermüthiger und herrschsüchtiger Fürst, war feindlich in Burgund eingefallen. Philipp wird geschlagen. Seine Gattin flieht, von den Feinden verfolgt, ihren kleinen Neffen Frederick an der Hand, aus ihrem Schlosse, und findet den Tod in den Wellen eines nahen Flusses. Der kaum zweijährige Knabe wird jedoch vom Herzog von Brabant gefunden, der

[1]) The Weakest goeth to the Wall. As it hath been sundry times plaid by the right honourable Earle of Oxenford, Lord Great Chamberlaine of England his seruants. London. Printed by G. P. for Richard Hawkins and are to be sould at his shop in Chancery-Lane, neere Serieants Inne. 1618.

Es soll noch eine frühere Ausgabe des Stückes vom Jahre 1600 existieren.

zu spät mit einer Schaar von Getreuen herbeieilt, um seinem bedrängten Freunde, dem Herzog von Burgund, Hilfe zu bringen.

Die erste Scene versetzt uns an den Hof des Königs Ludwig von Frankreich. Diesem gelingt es nach längerem Mühen, endlich den Herzog Lodowick von Boulogne, den Vater des jungen Frederick und Bruder Philipp's von Burgund, mit dem Herzog von Anjou zu versöhnen. Der König glaubt einen Frieden für ewige Zeiten geschlossen zu haben, und verläßt sein Land, um eine Pilgerfahrt nach Jerusalem zu unternehmen. Die Regierung Frankreichs aber übergiebt er den beiden eben versöhnten Herzogen von Anjou und Boulogne.

Kaum ist der König fort, so kündigt Anjou seinem Mitregenten an, daß er in wichtigen Geschäften auf einige Tage verreisen müsse. Jedoch schon kurz darauf erfährt Lodowick zu seinem Schmerze, daß Anjou Truppen sammle, und gegen ihn heranrücke. Wider seinen Willen muß nun auch er Anstalten zum Kampfe treffen — allein zu spät: Stadt um Stadt erobert der Wortbrüchige, und Lodowick muß fliehen. Unter solchen Umständen ist Anjou nahe daran, sich als Alleinherrscher die Krone Frankreichs auf's Haupt zu setzen; da erhält er die Nachricht, daß spanische Truppen unter der Führung des Herzogs Don Hernando de Medina und des Don Hugo de Cordoba die Pyrenäen überschritten haben und das südliche Frankreich zerstören. Da sich den Spaniern bis jetzt kein Franzose entgegenstellte, rücken sie immer weiter vor. Der Herzog von Anjou macht zwar einen Versuch, sie in ihrem Siegeslaufe aufzuhalten, wird jedoch bei Chaumont entscheidend geschlagen.

Lodowick ist indessen mit seiner edlen Gattin Oriana und seiner Tochter Diana nach Flandern geflüchtet. Hier finden sie bei einem Deutschen, Jakob van Smelt, Aufname. Da Lodowick jedoch auf seiner Flucht nicht viel gerettet hat, ist er bald nicht in der Lage, die Forderungen Jakob's zu befriedigen. Er muß ihm schuldig bleiben, und seine Verpflichtungen wachsen von Tag zu Tag. Da macht ihm der Deutsche, der an Oriana besonderen Gefallen gefunden hat, den Vorschlag, sich in der Fremde Geld zu verdienen, ihm aber bis zu seiner Rückkehr Frau und Tochter als Pfänder zu belassen. Schweren Herzens muß sich Lodowick hierzu entschließen.

Da ihn Entkräftung, in Folge des Hungers, an der Arbeit hindert, muß er sich seinen Lebensunterhalt in der Fremde durch Betteln verdienen. In Ardres in der Picardie spricht er den Pfarrer Sir Nicholas, der ihm auf der Straße begegnet, um eine Gabe an. Er thut dies in lateinischer Sprache, da er so das Mitleid des Priesters

in höherem Grade zu erwecken glaubt. Der würdige Geistliche jedoch, der, wie er selbst bekennt, drei Tage braucht, um einen Brief von sechs Zeilen zu schreiben, erklärt ihm sofort, daß er das Lateinische nie recht habe leiden können, und läßt sich Lodowick's Bitte nochmals in seiner Muttersprache vortragen; schließlich nimmt er ihn als Küster und Todtengräber mit einem geringen Lohne in seine Dienste auf, und der einstige Herzog von Boulogne läutet nun die Glocken der Kirche zu Ardres.

Unterdessen ist ein mitleidiger englischer Flickschneider, Barnaby Bunch, der unglücklichen Oriana zu Hilfe gekommen. Er streckt ihr das Geld vor, welches nöthig ist, die Forderungen des Wirthes zu befriedigen, und sie verläßt nun mit ihrer Tochter dessen Haus, um sich nach England zu begeben, wo sie ihren Gatten zu finden hofft.

Lodowick's Sohn, der junge Frederick, wurde am Hofe des Herzogs von Brabant auferzogen, der ihn, da seine Wäsche überall mit einem «F» bezeichnet war, Ferdinand nannte.

Herzog Emanuel von Brabant hat eine einzige Tochter, die schöne Odillia. Diese faßt eine tiefe Neigung zu dem ritterlichen Jüngling, dem es gestattet ist, sie mitunter auf ihren Spazierritten zu begleiten, und auch Ferdinand schenkt ihr alsbald sein Herz. Dem Herzog Emanuel wird jedoch die Vertraulichkeit seiner Tochter mit dem Knappen alsbald bekannt; er verweist es Ferdinand in wüthendem Tone, wie er, ein Mensch von unbekannter Abkunft, es wagen könne, seine Augen zu einer Prinzessin von Brabant zu erheben. Als sich jedoch der Jüngling in ritterlicher Weise rechtfertigt und dem Herzog erklärt, daß er Odillia gegenüber nie die schuldige Achtung verletzt habe, was auch die Prinzessin bestätigt, scheint der Herzog einigermaßen beruhigt. Die Liebenden fühlen sich aber trotzdem nicht sicher; sie fliehen noch am selben Tage.

In Ardres in der Picardie angelangt, wenden sie sich an Lodowick, der zu dieser Zeit dort Küster ist, mit der Anfrage, ob sie hier getraut werden könnten. Lodowick ahnt nicht, daß er mit seinem Sohne und seiner künftigen Schwiegertochter spreche, und führt die Beiden zum Pfarrer Sir Nicholas, der ihnen erklärt, daß er bereit sei, sie zu trauen, ohne weiter danach zu fragen, ob sie die Erlaubniß dazu hätten; nur müsse er der Bezahlung gewiß sein. Die Zeugen schafft Sir Nicholas herbei, und Ferdinand und Odillia sind wenige Stunden später Mann und Frau.

Die leitende Stellung im französischen Heere hat unterdessen der Herzog von Epernon eingenommen, ein Greis, der im Rollstuhle

gefahren wird. Der Herzog von Anjou, der bei Chaumont von den Spaniern geschlagen worden war, tritt in die Dienste der Feinde und läßt sich zu einem Attentate auf Epernon dingen, welches indeß vereitelt wird. Unter solchen Umständen erläßt der französische Adel ein Manifest, durch welches der verschollene Herzog Lodowick von Boulogne aufgefordert wird, die Regentschaft von Frankreich wieder zu übernehmen. Lodowick verläßt seinen Posten, um dem Rufe zu folgen.

Schon bald nach seiner Vermählung mit Odillia bemerkte Ferdinand, daß ihm das Geld ausgehe. Er beschließt daher in französische Kriegsdienste zu treten. Er tödtet im Kampfe den feindlichen Feldherrn, Don Hugo de Cordoba, und wird dafür von Lodowick, der indessen beim Heere eingetroffen ist, zum Ritter geschlagen.

Als Herzog Emanuel von Brabant den Räuber seiner Tochter erblickt, verlangt er, daß er sterben solle, da er eine Prinzessin entführt habe, ohne selbst ein Prinz zu sein. Als sich jedoch am anberaumten Gerichtstage der unbekannte Ferdinand als der todtgeglaubte Prinz Frederick von Boulogne entpuppt, ist alles Unrecht wieder gut gemacht. Lodowick umarmt seinen Sohn, und Herzog Emanuel segnet nun selbst die Ehe seiner Tochter. Die Freude wäre nicht vollkommen, wenn nicht Lodowick auch seine Gattin Oriana und seine Tochter Diana wiederfände. Oriana's hatte sich in La Rochelle ein französischer Kaufmann, Villiers, angenommen, und ihm hatte sie ihre Hand versprochen, im Falle sie ihren Gatten nicht mehr wiederfände. Nun, da sich Lodowick und Oriana erkennen, verzichtet er auf seine Ansprüche.

Die Bestrafung des verrätherischen Herzogs Mercury von Anjou bleibt dem König Ludwig vorbehalten, der indessen von seiner Pilgerfahrt aus dem heiligen Lande zurückgekehrt ist.

Die eigenthümliche Mischung des Deutschen mit dem Englischen, welche die Reden des Jakob van Smelt kennzeichnet, gemahnt zwar an verschiedene Figuren in den früheren Dramen Webster's; aber es erscheint uns dennoch nicht wahrscheinlich, daß diese Komödie ein Werk des Dichters der *Vittoria Corombona* und der «Herzogin von Amalfi» sei. Gleichwohl verdient das Stück, als eine echt volksthümliche Komödie, gewiß die Aufmerksamkeit, die wir ihm gewidmet haben.

Der Titel der Komödie scheint aus den darin enthaltenen Vorgängen nicht genügend erklärt. Den Stoff entlehnte der Dichter wahrscheinlich aus dem Buche *Riche his Farewell to Militarie Profession* — welches *eight novels employed by English dramatic*

poets of the reign of Queen Elizabeth enthält. Es wurde zuerst 1581 von Barnaby Rich herausgegeben, und nach einem in der Bodleiana befindlichen Exemplar von der Shakespeare-Gesellschaft reproduziert. Die Vorgänge der 1. Novelle Riche's: *Sappho Duke of Mantona*, zeigen große Aehnlichkeit mit den Ereignissen der vorliegenden Komödie; die Personennamen sind jedoch in beiden Fällen ganz verschieden.

Da Riche's Novelle nun schon vor dem Jahre 1581 dramatisch bearbeitet worden sein soll, ist es leicht möglich, daß dieses ältere Stück dem gegenwärtigen als Grundlage diente.

The Weakest goeth to the Wall wurde, wie das Titelblatt besagt, *by the Right Honourable Earl of Oxenford, Lord Great Chamberlain of England*, aufgeführt.

Wenn es uns nun gestattet ist, statt *Lord Great Chamberlain of England* — *Lord High Chamberlain of Her Majesty* zu lesen, welch letzteren Namen die Gesellschaft trug, welche sich nach der Thronbesteigung Jakob's I. mit königlicher Erlaubniß *The Kings seruants* oder *The Kings players* nannte, so können wir annehmen, daß das vorliegende Stück von denselben Schauspielern aufgeführt wurde, die auch Shakespeare's Dramen darstellten.

XII.

Webster ist in seinen vorzüglichsten Werken der Hauptvertreter der blutigen Tragödie, wie sie durch Kyd's *Hieronymo* in England heimisch geworden war. Zweckloses Morden in *Vittoria Corombona* und der «Herzogin von Amalfi» benimmt zwar diesen genialen Werken viel von ihrem Reize; doch wird der Leser einigermaßen durch die vollendete Sprache entschädigt, welche nur dem Pathos Shakespeare's nachsteht. Webster's Sprache ist dadurch gekennzeichnet, daß sie einen melodiösen Klang und auch in Prosa eine Neigung zum Lyrischen besitzt.

Im Allgemeinen gelangen Webster am besten die Gerichtsscenen; er war sich dessen wohl bewußt, und hat solche daher in die Mehrzahl seiner Werke eingeflochten (*Sir Thomas Wyat, Vittoria Corombona, The Devils Law-case, Appius and Virginia* etc.). Diese für einen Bühnendichter jener Zeit charakteristische Vorliebe könnte beinahe zu der Vermuthung Veranlassung geben, daß Webster nicht *Merchant-Tailor*, sondern Jurist gewesen sei, oder doch wenigstens einer Lebensstellung angehört habe, welche ihn mit gerichtlichen Vorgängen näher bekannt machte.

Bezeichnend, wenn auch vielleicht nicht unbefangen, ist die folgende Charakterisierung Webster's in Mr. Fitzjeffrey's *Notes from Blackfryers* aus dem Jahre 1620:

But h'st! with him crabbed (Websterio)
The play-wright, cart-wright: whether? either ho —
No further. Look as yee'd bee lookt into:
Sit as ye woo'd be read: Lord! who woo'd know him?
Was ever man so mangled with a Poem?
See how he drawes his mouth awry of late,
How he scrubs: wrings his wrests: scratches his pate;
A midwife! helpe? By his braines coitus
Some Centaure strange: some huge Bucephalus,
Or Pallas (sure) ingendred in his braine,
Strike, Vulcan, with thy hammer once again.
This is the crittick that (of all the rest)
I'de not have view mee, yet I feare him least,
Heere's not a word cursively I have writt,
But hee'll industriously examine it;
And in some 12 monthes hence (or there about)
Set in a shamefull sheete my errors out.
But what care I? it will be so obscure,
That non shall understand him (I am sure).

Im Gegentheil beweisen *Commendatory Verses* zu Webster's Stücken aus den Federn seiner berühmtesten Zeitgenossen, wie S. Sheppard, Th. Middleton, John Ford, Shirley, Rowley u. A., die Anerkennung, welcher er sich von Seiten der bedeutendsten Talente erfreute.

Den Vorwurf, welchen auch Fitzjeffrey dem Webster macht, daß er langsam arbeite, bekam der Dichter oft zu hören. Er soll einmal darauf geantwortet haben:

«Ich gestehe, daß ich nicht mit doppelt beschwingten Federn schreibe, und lieber den Vorwurf der Langsamkeit als den der Flüchtigkeit auf mich nehme. Ich denke in diesem Punkte wie Euripides, dem Alcestides (ein seichter Tragödienschreiber) einst vorwarf, in drei Tagen nur drei Verse gedichtet zu haben, während er (Alcestides) in derselben Zeit über 300 geschrieben. Worauf Euripides entgegnete: „Du hast Recht, mein Freund, nur mußt Du bedenken, daß deine Verse nach drei Tagen vergessen sein werden, während man die meinigen noch lesen wird nach drei Jahrhunderten!“»

Und mit Recht mochte Webster damals die Worte des Euripides auf sich anwenden. Er konnte von der Mehrzahl seiner Werke sagen, was er als Motto seinen *Monuments of Honour* voransetzte:

Non norunt haec monumenta mori!

Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

Von
Dr. Eugen Kilian.

Die erste Aufführung des Sommernachtstraums am 14. Oktober 1843 im Neuen Palais zu Potsdam, welche die bis dahin verbreitete Legende von der angeblichen Unaufführbarkeit des Stückes zerstörte, ist bis zu einem gewissen Grade vorbildlich geworden für die Darstellung des Lustspiels auf der deutschen Bühne. Die Tieck'sche Einrichtung und Inscenierung des Stückes ist, in ihren Grundzügen wenigstens, auch für die Aufführungen auf den anderen Theatern maßgebend geblieben.

Mit Recht hat man von Tieck die dreiaktige Eintheilung des Lustspiels übernommen, indem man die drei mittleren Akte des Originals zu einem ununterbrochenen Ganzen zusammenfaßt und die von Mendelssohn für den dritten und vierten Akt komponierten Einleitungsstücke als Zwischenspiele bei offener Scene spielen läßt. Auch in der scenischen Anordnung lassen sich, namentlich beim Waldakte, noch vielfach Erinnerungen an das von Tieck vorgenommene Arrangement wahrnehmen, während die weitergeschrittene dekorative Technik den an das Vorbild der altenglischen Bühne sich anlehnenden Aufbau in mannigfacher Art variiert und weiter entwickelt hat.

Die Verschiedenheiten der scenischen Einrichtung beschränken sich im Wesentlichen auf die Wahl des Schauplatzes für den ersten und dritten Akt, insbesondere des Schauplatzes für die beiden Handwerker-Scenen: I, 2 und IV, 2. An den meisten Theatern wählt man für die erste Scene des Stückes eine offene Halle oder einen Saal im Palaste des Theseus, um den Schauplatz sodann für die darauffolgende Handwerker-Scene in das Innere einer Hütte zu verwandeln. Auch am Schlusse des zweiten Aktes, nach Zettel's Monolog im Walde (Original IV, 1), pflegt vielfach eine Verwandlung einzutreten: für die Scene in der Hütte, wo Zettel sich mit seinen Genossen wieder zusammenfindet. In der Aufführung des Sommernachtstraums

am Berliner Schauspielhause wird die Verwandlung dadurch vermieden, daß nach Zettel's Monolog die Handwerker im Walde erscheinen; Zettel tritt von derselben Seite, nach der er mit Schluß seines Monologs abgegangen ist, wieder auf die Bühne; in dieser Weise kann der Akt auf demselben Schauplatz schließen, ohne daß eine Aenderung an dem Wortlaute des Originals nothwendig wird. Diese Einrichtung, obwohl durch das Verschwinden und unmotivierte Wiedererscheinen Zettel's an sich nicht eben schön, ist jedenfalls einer Verwandlung am Schlusse des zweiten Aktes vorzuziehen. Denn es ist nicht zu leugnen, daß die Verwandlung unmittelbar vor dem Aktschluß, sei es nun, daß sie bei offener Scene oder mittels Zwischenvorhang vollzogen werde, die einheitliche und schöne Wirkung des zauberhaften Waldaktes stark zu beeinträchtigen und die Stimmung zu ernüchtern droht. Nach dem Vorgange von Oechelhäuser's Einrichtung hat man da und dort wohl zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Waldakt mit Zettel's Monolog zu schließen, und die folgende Handwerker-Scene an den Anfang des dritten Aktes zu verlegen, wo sich der Schauplatz dann aus der Hütte in den Festsaal bei Theseus zu verwandeln hat. Allein diese Einrichtung ist aus dem Grunde zu mißbilligen, weil der Hochzeitsmarsch, welcher der Palast-Scene als Einleitung dient, in diesem Falle während der Verwandlung gespielt, der Schlußakt selbst aber — was angesichts der ganzen musikalischen Einkleidung des Stückes wenig geschmackvoll wäre — ohne jede musikalische Einleitung eröffnet werden müßte.

Den glücklichsten Ausweg in diesem Punkte hat ohne Zweifel Eduard Devrient in seiner Bühneneinrichtung des Lustspiels gefunden. Er läßt nach dem Abgange des Theseus und der liebenden Paare, während Zettel in der Laube weiterschläft, die Handwerker im Walde erscheinen, die beim Anbruch des Tages nach dem verschwundenen Freunde Umschau halten. Sie finden den Schlafenden, dieser erwacht und berichtet nun den Freunden den Inhalt seines seltsamen Traumes. Daran schließen sich die auf die Komödie bezüglichen Ermahnungen, mit denen, wie im Originale, der Akt zum Abschluß kommt. Diese Art der Anordnung ist völlig ungezwungen und natürlich und macht nur die Einfügung einiger weniger verbindender Worte in den Shakespeare'schen Text nothwendig. Sie gewährt überdies den Vortheil, daß der Monolog Zettel's in eine Erzählung umgewandelt wird, daß in Folge dessen durch das theilnehmende Spiel der Handwerker die Situation sehr wesentlich an Leben gewinnt und daß speziell dem Darsteller des Zettel sein Spiel in erheblichem Maße erleichtert wird.

Zum Zwecke der Gewinnung einheitlicher Schauplätze ist Devrient noch einen Schritt weiter gegangen, indem er auch die Handwerker-Scene des ersten Aktes auf demselben Schauplatze, wie die Einleitungs-Scene des Stückes, einem freien Platze vor dem Palaste des Theseus, spielen läßt. Indem Devrient denselben freien Platz auch für den dritten Akt des Lustspiels verwendet, hat er für das ganze Stück nur zwei Dekorationen nothwendig: den Wald für den dritten Akt und den Platz vor dem Palaste für die beiden umschließenden Akte.

Wohl kann man gegen diese Anordnung des ersten Aktes den Einwand erheben, es sei nicht sehr wahrscheinlich, daß die Handwerker ihre Vorberathung über die vor dem Herzoge zu agierende Komödie auf einem freien Platze in unmittelbarer Nähe des herzoglichen Palastes abhalten. Indeß dürfte dieser Einwand kaum von großem Gewichte sein gegenüber einem Stücke, dessen bunte Phantastik jede Beurtheilung seiner Vorgänge nach dem Maßstabe der sogenannten Wahrscheinlichkeit von vorne herein ausschließt. Auf alle Fälle wird der kleine Mißstand, falls er überhaupt als solcher empfunden werden sollte, weit aufgewogen durch die bedeutenden Vortheile der Devrient'schen Einrichtung, die jede störende Verwandlung aus dem Stücke beseitigt, jedem Akte einen einheitlichen Schauplatz giebt und dem Ganzen auch hinsichtlich der äußeren dekorativen Anordnung eine gewisse dem ästhetischen Empfinden wohlthuende Symmetrie verleiht.

Die Dekoration des ersten Aktes[1]), ein von üppiger südlicher Vegetation umrankter Gartenplatz, von dem auf der einen Seite des Hintergrundes eine Freitreppe zu der säulengetragenen Vorhalle des herzoglichen Palastes emporführt, während die andere Seite einen Durchblick auf Akropolis und Ilissos-Landschaft gewährt, kann unbedenklich auch für den dritten Akt des Lustspiels verwendet werden. Die Vorführung der Lustbarkeiten, insbesondere der Pyramus-Tragödie, kann ebenso schicklich unter dem freien südlichen Himmel vor sich gehen, wie in einem Gemache des Palastes. Auch für die Schlußscene, die Spendung des Elfensegens, ist das Innere eines Gemaches des Palastes nicht unbedingtes Erforderniß. Der Phantasie des Zuschauers geschieht vollkommen Genüge, wenn die Elfen über die Treppe und durch die Vorhalle des Palastes huschen.

---

[1]) Die von Devrient in seiner Bühnenbearbeitung hierfür gegebene Vorschrift wäre für heutige Verhältnisse wesentlich umzugestalten. Insbesondere sind die mit griechischer Architektur unvereinbaren «halbrunden» Freitreppen zu beseitigen.

Mehr als andere Stücke des Briten gestattet und fordert der Sommernachtstraum eine schöne und stimmungsvolle dekorative Ausstattung. So ist es durchaus gerechtfertigt, wenn man dem Zuge unserer Zeit, der sich in dem Streben nach glänzender und prunkvoller äußerer Ausstattung bekundet, gerade bei diesem Werke Rechnung trägt und die Wunder moderner Ausstattungskunst hier einer würdigen Aufgabe dienstbar macht. Doch ist auch hierin eine gewisse Grenze nicht zu überschreiten; die Ausstattung als solche darf auch hier nie zum Selbstzweck werden; sie darf nie vergessen lassen, daß sie nur eine dienende und unterstützende Rolle zu spielen hat; sie darf sich nicht in den Vordergrund drängen auf Kosten des Wichtigeren und Werthvolleren: der schauspielerischen Wiedergabe des Dichterwortes. Auf welche Abwege eine mißverstandene Nachahmung des Meininger Kunst-Prinzipes zu führen vermag, konnte die im Mai vorigen Jahres am Hoftheater zu Wiesbaden in's Leben getretene Festvorstellung des Sommernachtstraums vor Augen führen. Wohl noch nie hat eine deutsche Bühne auf die Vorführung dieser Komödie eine solch unerhörte und augenblendende Pracht von Dekorationen und Kostümen verwendet. Die in der Ankündigung jener Vorstellung versprochenen Ueberraschungen wurden dem Zuschauer in reichem Maße zu Theil. Schon als der Vorhang über dem ersten Akte sich hob, wurde das Auge überrascht durch den Anblick eines Bacchanals, das in einem Prunksaal des herzoglichen Palastes zu Ehren des fürstlichen Paares gefeiert wird: ein Schwarm verführerisch gekleideter Schönen, die sich in üppigem Reigen vor dem in orientalischer Pracht auf Polstern gelagerten Paare und dem darum versammelten Hofstaate tummeln; das Ganze, ein sinnberückendes, in seiner Art bezaubernd schönes Bild raffiniertester moderner Ausstattungskunst. Was diese stumme Scene aber, die eine beträchtliche Weile das Auge des Zuschauers gefangen nimmt, ehe der Dialog beginnt, mit Shakespeare und dem Sommernachtstraum zu schaffen hat, bleibt unerfindlich. Sie hat nicht nur nichts zu thun mit der Dichtung, sie steht vielmehr in direktem Widerspruche zu der Situation, wie wir sie uns nach dem Wortlaut des Textes zu Beginn des Stückes zu denken haben. Man vergleiche die Worte des Theseus:

Geh', Philostrat, berufe
Die junge Welt Athen's zu Lustbarkeiten!
Erweck' den raschen leichten Geist der Lust.
Den Gram verweise hin zu Leichenzügen:
Der bleiche Gast geziemt nicht unserm Pomp.

Die Mahnung, den raschen leichten Geist der Lust zu erwecken und den Gram zu Leichenzügen zu verweisen, wird angesichts der leichtgeschürzten Schönen und ihres Gebahrens zum mindesten nicht als dringende Nothwendigkeit empfunden werden. Die Einlage einer solchen opernhaften Introduktion ist um so mehr zu verwerfen, als dieselbe zu ihrer musikalischen Begleitung ein längeres selbständiges Orchesterstück nothwendig macht, für das sich im Rahmen der Mendelssohn'schen Komposition kein Raum findet und das im unmittelbaren Anschluß an die zauberhaften Klänge der Ouverture nur matt und abschwächend zu wirken vermag.

Den geeignetsten Boden für die Entfaltung reicher Ausstattungskunst bietet naturgemäß der zweite Akt des Stückes, wo die Darstellung des Elfentreibens in dem Zauberwalde volle Berechtigung giebt zu feenhafter und stimmungsvoller künstlerischer Ausstattung. Die Ausführung des Bühnenbildes für diesen Akt läßt der Phantasie des Dekorationsmalers breiten Spielraum und ist an keine bestimmten Vorschriften gebunden. Die großen Vortheile, welche die Anwendung von Brückwerk in verschiedener Höhe auf dem hinteren Theil der Bühne, die Herstellung von unregelmäßig von oben nach unten führenden Wegen für die Vorgänge dieses Aktes gewährt, läßt sich selbstverständlich keine einsichtsvolle Bühnenleitung entgehen. Die vielfach erörterte Frage, ob Titania's Laube besser, nach Tieck's Vorgang, in die Mitte oder aber auf die Seite der Bühne zu legen sei, kann prinzipiell wohl kaum entschieden werden; es kann sich das Eine oder das Andere empfehlen, je nach den Intentionen des inscenierenden Regisseurs, und je nachdem der Maler die Laube mit dem dekorativen Gesammtbild organisch zu verbinden weiß.

Der Darstellung der Elfenscenen auf unseren Bühnen haftet fast ausnahmslos noch zu viel des Balletmäßigen an. Das ist schwer zu vermeiden, solange man zur Darstellung der Elfen erwachsenes Balletpersonal verwendet. Durch die unleidliche Ballet-Manier und Unnatur wird von vorne herein die ganze Poesie der Elfenscenen vernichtet, der Duft des Zauberhaften abgestreift. Das einzig richtige ist die ausschließliche Verwendung von Kindern, die allein den ungefähren Eindruck von Elfen hervorzubringen vermögen. So geschieht es sehr glücklich in der Aufführung des Berliner Schauspielhauses, die unter Grube's einsichtsvoller Leitung hinsichtlich der Elfenscenen weitaus das Beste bietet, was nach dieser Seite auf unseren Bühnen gesehen werden kann. Die Schwierigkeit bei der Verwendung von Kindern besteht nur darin, die Sängerinnen und den Chor, der

für die Gesangsnummern nicht zu entbehren ist, in geeigneter Weise unterzubringen. Grube hilft sich dadurch, daß er die Sängerinnen theils auf einem nach abwärts führenden Wege, theils hinter Strauchwerk und anderen Versatzstücken postiert, in einer Weise, daß die wirkliche Größe der Sängerinnen dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommt und sie für dessen Auge kaum größer erscheinen als die den Reigen ausführenden Kinder. In der Schlußscene des Stückes befinden sich nur die Kinder auf der Bühne, während der Chor hinter der transparent gemalten Hinterwand aufgestellt ist; auf diese Weise sehen die Sängerinnen, die im Dunkeln stehen, den Kapellmeister, ohne selbst vom Publikum gesehen zu werden.

Hinsichtlich der Rolle des Puck hat sich seit der ersten Darstellung desselben durch Charlotte v. Hagn die Tradition der weiblichen Besetzung als unfehlbares Dogma bei uns eingebürgert. Ob diese Tradition eine glückliche ist, möchte ich ebenso bezweifeln wie die Möglichkeit, damit zu brechen. Unser Publikum hat sich so gewöhnt an das verkehrte Bild, das ihm in den weitaus meisten Fällen durch die Darstellerin geboten wird, daß es die Neuerung, ihm in dieser Figur die Reize einer Hosenrolle zu entziehen, wahrscheinlich wie einen unerhörten Einbruch in altgeheiligte Rechte empfinden würde. Trotzdem vermag ich mich der ketzerischen Meinung nicht zu erwehren, daß unter Umständen ein geeigneter jugendlicher Schauspieler das Wesen des derben Wald-Kobolds, der von der Schaar der Elfen scharf unterschieden ist, weit besser und charakteristischer zum Ausdruck brächte, als eine Darstellerin, die in den seltensten Fällen die Weiblichkeit so zu verleugnen vermag, wie es als wünschenswerth für diese Gestalt erscheinen muß. Ich erkläre mich mit der weiblichen Besetzung vollkommen ausgesöhnt, wenn eine Bühne über eine Darstellerin für diese Rolle verfügt, wie das Berliner Schauspielhaus sie in Paula Konrad zu besitzen so glücklich ist, eine Künstlerin, welche die Rolle, unter absoluter Verleugnung ihres Geschlechts, mit einer, weitab von aller Manier liegenden Natürlichkeit, in meisterhafter Frische und Derbheit zu verkörpern weiß. Aber wieviel Darstellerinnen besitzt die deutsche Bühne, welche dieser vortrefflichen Künstlerin in jener Rolle nahe kommen? Es dürfte sich in unserer, dem Experimentieren sonst so geneigten Zeit zum mindesten des Versuches lohnen, das Publikum einmal durch einen männlichen Puck zu überraschen.

Auf alle Fälle müßte der Kostümierung des Puck das Balletmäßige genommen werden, das ihm bei den meisten Darstellungen

des Stückes noch anzuhaften pflegt. An Stelle des üblichen hellen, rosa- oder blaufarbenen Röckchens, mit den traditionellen Engelsflügelchen, müßte eine dunkle, der Farbe der Erde ähnelnde Gewandung treten, welche den Erdkobold von vorne herein in greifbaren Gegensatz bringt zu den ätherischen Lichtgestalten der Elfen.

Hinsichtlich der Darstellung des Oberon hat man sich schon vielfach, was als ein Fortschritt zu begrüßen ist, für die männliche Besetzung entschieden.

Zu den mannigfachen Verkehrtheiten, denen man bei Aufführung des Sommernachtstraums zu begegnen pflegt, gehört auch der Brauch, während das Mendelssohn'sche Notturno im Orchester gespielt wird, das Auge des Zuschauers durch allerhand Spielereien auf der Bühne zu unterhalten, sei es nun, daß dieselben in Tanzevolutionen der Elfen bestehen, sei es darin, daß Puck sich zwischen den schlafenden Paaren herumtummelt, Schabernack mit ihnen treibend, indem er sie an der Nase kitzelt, sie zum Niesen reizt und was dergleichen Geschmacklosigkeiten mehr sind. Ebenso verfehlt ist es natürlich, wenn das Notturno, wie es auch wohl zu geschehen pflegt, als Begleitung zu einer pantomimischen Scene benutzt wird, die dem Publikum die Auslieferung des indischen Knaben an Oberon, über die der letztere in der darauffolgenden Scene berichtet, vor Augen führt. Das Alles bedeutet mehr oder minder eine Versündigung an der Dichtung und vor allem an Mendelssohn's Musik. Das Notturno, ursprünglich als Einleitungsmusik zum vierten Akte gedacht, ist bei unserer scenischen Einrichtung des Stückes, ein musikalisches Zwischenspiel, eine stimmungsvolle Nachtmusik, und weiter nichts. Sie ist zu spielen, ohne daß irgend welche Bewegung auf der Bühne vor sich geht; Alles, was die Aufmerksamkeit von den Tönen dieses Stückes ableiten könnte, ist auf das strengste zu vermeiden.

Der dritte Akt pflegt nach der üblichen Theatertradition in der Weise eingeleitet zu werden, daß der Vorhang schon während des Hochzeitsmarsches in die Höhe geht und der Hochzeitszug sich unter den Klängen der Musik in den Saal, bezw. den Garten, herabbewegt. Bei der oben erwähnten Wiesbadener Festaufführung des Sommernachtstraums wurde dieser Hochzeitszug dazu benutzt, ein Prunk- und Paradestück raffiniertester Ausstattungskunst in Scene zu setzen. Durch die Fülle der dabei in Verwendung kommenden Personen, durch die blendende Pracht der Kostüme, durch die Evolutionen der den Zug begleitenden Tänzerinnen etc. etc., glaubte man sich vor den Triumphzug eines Heros aus der großen Oper versetzt. Dieser

Aufzug wurde von den die Tageszeitungen bedienenden Exegeten jener Vorstellung als nicht genug zu bewundernder Glanz- und Höhepunkt der Wiesbadener Aufführung gepriesen. Nur übersah man dabei, daß durch diesen waffen- und farbenstrotzenden Prunkzug ein fremder, allzu schwerer Akkord in das Stück hineingetragen wurde, der wenig stimmte zu dem übermüthig-heiteren Charakter des graziösen Märchenspiels. Dabei sehe ich vollkommen davon ab, daß durch solche sinnlose Ausstattung die Nebensache für das Publikum zur Hauptsache, die Hauptsache aber zur Nebensache werden muß; es ist nur natürlich, daß das Auge des Zuschauers auch während des Dialogs, nachdem die Musik verstummt ist, damit beschäftigt bleibt, die Fülle des zu Schauenden in sich aufzunehmen. Während Theseus «des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend» in Shakespeare's Wundertönen preist, wird das Auge des Zuschauers durch ballspielende griechische Schönen und andere Sehenswürdigkeiten in Anspruch genommen.

Vielleicht wäre die Frage der Erwägung werth, ob nicht überhaupt durch die Beseitigung des üblichen Hochzeitszuges der Aufführung des Stückes, vom künstlerischen Standpunkte aus, ein Dienst geschähe. Der Hochzeitsmarsch würde, in seiner musikalischen Wirkung dadurch gehoben, durchweg bei geschlossenem Vorhang zu spielen sein; wenn der Vorhang sich hebt, wären Theseus und sein Gefolge, gruppenweise in Gesprächen vereinigt, auf Bühne und Treppe versammelt, in Erwartung der aufzuführenden Lustbarkeiten. Jedenfalls würden die einleitenden Worte des Aktes: «Was diese Liebenden erzählen, mein Gemahl, ist wundervoll», die auf ein soeben im Gange befindliches Gespräch zwischen Theseus und Hippolyta zu deuten scheinen (ein Gespräch während des Hochzeitszuges und des Paukenlärms des Marsches!), zu einer derartigen Anordnung besser passen, als zu der auf unseren Bühnen beliebten Einrichtung, wo das feinere Ohr den unmittelbaren Anschluß jener Dialogworte an den Schluß des Hochzeitszugs stets als eine der Vermittelungstöne bedürftige Disharmonie empfindet.

Für die Schluß-Scene des Stückes ist unter allen Umständen, schon wegen der Mendelssohn'schen Musik, an dem Wortlaute des Originales festzuhalten. Mit den Worten «Nun genung! Fort im Sprung! Trefft mich in der Dämmerung!», bezw. der Wiederholung dieser Worte durch den Chor, hat die gesammte Elfenschaar von der Bühne zu verschwinden. Die Eigenart des Schlusses wird zerstört, wenn die Elfen während Puck's Epilog auf der Bühne bleiben, um

sich in einem sogenannten «prachtvollen Gruppenbild» dem Publikum zu präsentieren. Noch schlimmer ist die bei der Wiesbadener Festvorstellung getroffene Neuerung, daß sich während des Elfenchores der Saal mit einem Male in einen rankenumsponnenen Zaubergarten verwandelt, in dem die Elfen, unter gänzlichem Wegfall des Epilogs, in malerischer Balletgruppierung mit obligaten Beleuchtungseffekten verharren. Das heißt, Shakespeare'sche Poesie in gewöhnlichste, auf den Beifall der Gallerien berechnete Opernfeerie verwandeln.

An Bühnen, wo für die Vorstellung des Sommernachtstraums ein theilbarer Tuchvorhang zur Verfügung steht, dürfte es sich empfehlen, hinsichtlich des Schlusses das Beispiel der Grube'schen Inscenierung nachzuahmen. Während der letzten Takte des leise verhallenden Elfenchors: «Nun genung! Fort im Sprung!» schließt sich langsam der Vorhang; alsdann erscheint Puck in der Oeffnung des Vorhangs, steckt den Kopf hindurch, so daß nur dieser dem Publikum sichtbar ist, und spricht in solcher Weise den Epilog. Das macht sich sehr niedlich und reizvoll und läßt den Charakter der Schlußworte als eines an das Publikum sich wendenden Epilogs in prägnanter Weise zur Anschauung kommen. —

Was die eigentlich schauspielerische Darstellung des Stückes betrifft, so wurden über Puck und die Elfen-Scenen schon oben einige andeutende Bemerkungen gegeben. Auf die Rüpelscenen habe ich weiter unten noch zurückzukommen. Hinsichtlich der zwischen der Feenwelt und den Rüpeln inmitte liegenden Personengruppe, des Theseus, seiner Umgebung und der beiden Liebespaare, ist die Richtigkeit der von Oechelhäuser und anderer Seite gemachten Wahrnehmung nicht zu bestreiten, daß die von diesen Personen getragene eigentliche Haupthandlung des Stückes bei unseren Aufführungen nicht nur zur Bühnenwirkung nichts beizutragen, sondern vielfach eine direkte Langeweile auszuströmen pflegt. Indem Oechelhäuser dem Grunde dieser Erscheinung nachzuspüren sucht, gelangt er zu dem Resultate, daß derselbe in der unbestimmten, zwischen ernstem Pathos und leichtem Scherze farblos hin und her schwankenden Darstellung der betreffenden Scenen zu finden sei. Ausgehend von der Ulrici'schen Auffassung des Sommernachtstraums, die in dem Gedichte in allen seinen Theilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens erblicken will, stellt Oechelhäuser die Forderung, daß auch in der Darstellung diese parodistische Färbung ausnahmslos zu Tage trete, daß sämmtliche Rollen objektiv

oder subjektiv komisch wirken und die Darsteller sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Thuns und Treibens bewußt sein möchten.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, zu untersuchen, ob und inwieweit die Ulrici'sche Auffassung von der parodistischen Tendenz des Stückes Billigung verdient. Aber selbst zugegeben, daß ein Zweifel über die diesbezüglichen Tendenzen der Dichtung ausgeschlossen ist: diese Tendenzen werden auf der Bühne nur dann zum richtigen Ausdruck gelangen, wenn die Darsteller auf das eifrigste bemüht sind, unter strengster Vermeidung jedes an die Parodie erinnernden Tones, in vollem Ernste ihre Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen. Nur wenn die Personen auf der Bühne wirklich und wahrhaftig von den geschilderten Leidenschaften erfaßt zu sein scheinen, kann die Intention des Dichters, der uns mit ironischem Lächeln die flüchtig von einem Gegenstande zum andern hin und her springenden Leidenschaften vor Augen stellt, zur Anschauung gelangen. Sobald der Darsteller durch einen Blick, durch ein Lächeln, durch komisch übertreibenden, parodistischen Ton, mit dem er eine Liebeserklärung zum Ausdruck bringt, zu erkennen giebt, daß es ihm eigentlich gar nicht Ernst ist mit dem, was er spricht; sobald eine solche bewußte parodistische Färbung in der Darstellung zu Tage tritt: ist es mit dem naiven Reiz der Aufführung zu Ende und die künstlerische Wirkung ist aufgehoben. Vor den Gefahren einer solchen Spielweise ist um so mehr zu warnen, als unsere Darsteller so schon vielfach zu einer für die Naivetät der Schauspielkunst sehr verhängnißvollen parodistischen Spielart neigen.

Die Rettung der Liebes-Scenen für die Bühne ist nach meiner Ansicht vielmehr darin zu suchen, daß sie charakteristisch, in möglichst individueller Färbung der einzelnen Gestalten, aber vor allem in einheitlichem und alle parodistische Färbung vermeidendem Ernste gespielt werden. Dabei ist darauf zu achten, daß das Tempo dieser Scenen durchweg ein möglichst rapides bleibe; besinnungs- und athemlos, wie vom Sturmwind getrieben, müssen diese unstät sich überstürzenden Leidenschaften an unserem Auge vorüberjagen — gleich den aufgeregten Träumen einer schwülen Sommernacht. Bei allem Ernste der Darstellung sind schwere und breite Töne, Unterbrechungen und Verschleppungen so weit als irgend möglich zu vermeiden[1]).

---

[1]) Die von mir vertretene Auffassung schließt keineswegs aus, daß beispielsweise die von Theseus gegen Hermia ausgesprochene Androhung des Todes, entsprechend dem Winke, den Wehl in seinem bekannten Aufsatze in den Didaskalien

Indem ich mich zum Schlusse der Darstellung der Rüpelscenen, insbesondere der der Pyramus-Tragödie, zuwende, komme ich zu dem nach meinem Dafürhalten bedenklichsten Theile unserer Sommernachtstraums-Aufführungen. Entgegen der verbreiteten Ansicht derer, die über die Darstellung dieser Scenen als etwas sich von selbst Ergebendes und gar nicht zu Verfehlendes hinwegzugehen pflegen, habe ich vielmehr die Meinung, daß hier, ich will nicht sagen, einer der schwierigsten, aber einer derjenigen Punkte vorliegt, wo die meisten Verkehrtheiten und Fehler auf der Bühne begangen werden. Ich gestehe offen, noch niemals eine Vorstellung des Sommernachtstraums gesehen zu haben, wo nicht die Rüpel-Komödie von Grund aus verdorben und verpfuscht wurde. Der Grund ist sehr einfach: anstatt daß sich unsere Schauspieler in die Situation von Handwerkern zu versetzen suchen, die mit größtem Ernst und Eifer nach ihrem besten Können, aber bei völliger Unzulänglichkeit der Mittel, vor ihrem Herzog sich zu produzieren streben, anstatt dessen gefallen sich die Darsteller der Rüpel-Komödie in einer fortwährenden bewußten und absichtlichen Possenreißerei, die im schroffsten Widerspruche steht zu dem Charakter der Situation. Es wird gespielt, als ob die Handwerker auf das genaueste wüßten, daß sie urkomische Käuze sind, daß sie keine Spur von Begabung besitzen zum Komödiespielen, daß sie das albernste und unsinnigste Zeug vor dem Herzoge treiben; mit einem Worte, es wird so gespielt, als ob die Handwerker komisch sein wollten; und damit wird der ganze Sinn der Komödie zerstört, ihre ganze Naivetät vernichtet.

Es ist kaum nöthig, an die zahlreichen Einzelheiten zu erinnern, in denen diese Auffassung des Zwischenspiels zu Tage tritt; sie sind Jedem, der das Stück auf unserer Bühne gesehen hat, gegenwärtig. Wer kennt nicht die geschmackvollen Scherze, die beim Tode von Pyramus und Thisbe üblich sind? Pyramus sticht sich mit dem Schwert in möglichst auffälliger Weise zwischen Oberkörper und Arm, dann legt er sich gemächlich auf den Boden; als Thisbe sich erdolchen will und nach der Waffe sucht, reicht ihr der Tote in aller Behaglichkeit das Schwert; sie stirbt in gleicher Weise, legt sich genau parallel neben Pyramus, zupft sich vorher fein sittiglich die Kleider zurecht etc.

---

giebt, in der Weise gesprochen wird, daß diese Drohung nur als ein scherzhaft angewandtes Schreckmittel des Herzogs erscheint. Theseus darf dabei allerdings nur Egeus gegenüber durch ein entsprechendes Mienenspiel und durch eine leise Färbung des Tones zu erkennen geben, daß es ihm mit der Ausführung der Drohung nicht Ernst ist; gegenüber Hermia aber spielt er Komödie.

Das ist noch wenig gegenüber den öden Witzen, mit denen die Darsteller der Wand, des Löwen, des Mondes ihre Rollen auszustatten pflegen. Genug: was uns bei Aufführung der Rüpel-Komödie auf unseren Bühnen geboten wird, ist Zirkus, aber keine Schauspielkunst. Es ist geradezu unglaublich, wie ein gebildetes Publikum sich derartige für den Kunstsinn der letzten Galerie berechnete Albernheiten bieten lassen mag, wie eine auf Sachkenntniß Anspruch erhebende Kritik dergleichen durchlassen kann, ohne mit Flammenworten Protest zu erheben gegen solche allem Geschmack hohnsprechende Verketzerung Shakespeare'scher Kunst!

Wie die Rüpel-Komödie im Gegensatze zu der aller Orten üblichen Spaßmacherei gespielt werden müßte, das wurde schon oben andeutender Weise berührt. Es ist an sich so selbstverständlich, daß man sich wundern muß, wie es überhaupt verfehlt werden kann. — Wer sind die Darsteller der Rüpel-Komödie und was wollen sie? — Es sind biedere Handwerker; wie Philostrat sie im letzten Akte beschreibt:

Männer, hart von Faust,
Die in Athen hier ihr Gewerbe treiben,
Die nie den Geist zur Arbeit noch geübt,
Und nun ihr widerspenstiges Gedächtniß
Mit diesem Stück auf euer Fest geplagt.

In ernstester Absicht haben sie sich zusammengefunden, um durch Aufführung der Pyramus-Tragödie ihrem Herzog zu seiner Hochzeitsfeier, wie sie glauben, eine Freude zu bereiten. Mit heiligem Ernste gehn sie an die Proben; nichts liegt ihnen ferner, als der Gedanke, daß sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen seien, daß sie lächerlich wirken könnten. Und doch fehlt ihnen alle und jede Begabung zum Komödiespielen. Nur Zettel, der Weber, überragt seine Genossen um ein Beträchtliches; er ist die Seele des Unternehmens, er hält sich für ein Genie und wird als solches von den Anderen anerkannt, er ist der Einzige, der eine gewisse Begabung für die Komödie besitzt. «Wie es sich räuspert und wie es spuckt», das hat er dem Komödiantenvölklein glücklich abgeguckt. Er weiß, wie man auf der Bühne Arme und Beine schlenkert, er weiß, wie man brüllen und wimmern muß, wenn man so wirken will, wie die schlechten Komödianten, die sein Vorbild sind. Voll Selbstgefühl und Feuereifer, vom stolzen Bewußtsein getragen, daß er der Stern der Gesellschaft ist, so schickt er sich an, den Pyramus vor dem Herzog zu agieren. Im Gegensatz zu ihm sind die Andern alle mehr oder minder ängstlich, vom

Lampenfieber eingeschüchtert, wenn gleich jeder Einzelne nach Dilettantenart die Ueberzeugung in sich trägt, daß er seinen Part recht befriedigend vorstellen wird. Und so naht sich der glorienverheißende Abend. Mit heiligem Ernste auf dem Gesichte, den heißen Angstschweiß auf der Stirn, treten sie vor die erlauchte Zuhörerschaft und sagen ihre mühsam erlernten Rollen herunter, während Zetfel siegesbewußt das Brillantfeuer seiner Talente erglänzen läßt. Der Gegensatz der Naivetät und des heiligen Ernstes der Spieler zu der absoluten Unzulänglichkeit ihres Könnens und dem geschraubten Pathos des dargestellten Spieles erzeugt die komische Wirkung, die hier erreicht werden muß und die nichts zu thun hat mit der kindischen Heiterkeit, welche die üblichen Zirkuswitze hier zu erregen pflegen.[1])

Daß die auf unserer Bühne eingebürgerten Spaßmachereien verschwinden müssen, wenn die Rüpel-Komödie in der soeben angedeuteten Weise einheitlich und in tiefstem Ernste von sämmtlichen Darstellern zur Ausführung gebracht wird, ist selbstverständlich. Da ist kein Platz mehr für den blöden Scherz, daß der todte Pyramus kaltlächelnd der Thisbe das Schwert reicht, oder daß die Letztere, nachdem sie sich als todt zur Erde gelegt, auf einen Puffer des Pyramus hin, wieder aufsteht, um sich in anderer Lage neben dem todten Liebsten zu placieren. Denn selbst der blödeste Laie hat soviel Einsicht in das Wesen der Bühnenkunst, um zu wissen, daß es für einen Todten im Allgemeinen nicht schicklich ist, sich vom Platze zu rühren.[2])

---

[1]) Wenn noch ein Zweifel obwalten könnte über die Art, wie die Handwerker an ihre schauspielerischen Aufgaben herantreten, so müßte er schwinden bei den Worten, in denen Philostrat das Spiel der Rüpel charakterisiert:

. . . it is nothing, nothing in the world,
Unless you can find sport in their intents;
Extremely stretch'd and conn'd with cruel pain,
To do you service.

Wie charakteristisch für den ernsten Fleiß des Biedern ist dies *extremely stretch'd,* — übermäßig angespannt, und *conn'd with cruel pain* — mit unmenschlicher Mühe in den Kopf gepfropft!

[2]) Würde die bekannte «Nuance» des todten Pyramus, in einer anderen, dem Rahmen der oben geschilderten Auffassung sich einfügenden Weise zur Ausführung gebracht, so könnte man sich unter Umständen vielleicht damit befreunden. Ich denke mir den Vorgang so: Pyramus ist so gefallen, daß er einen Theil des Schwertes mit seinem Mantel verdeckt. Als Thisbe sich erstechen will, sucht sie vergeblich nach dem Mordinstrument. Pryamus bemerkt die Verlegenheit seines Mitspielers und sucht ihn zuerst durch ein verstohlenes Augenzwinkern auf die Lage der Waffe aufmerksam zu machen; als dies ohne Erfolg bleibt, giebt er dem Schwerte verstohlener Weise einen kleinen Stoß, den er natürlich vor den

Zur Durchführung der Rüpel-Komödie in der von mir angedeuteten Auffassung — der einzigen, die künstlerische Berechtigung besitzt — bedarf es allerdings dessen, woran unser Theater just keinen Ueberfluß besitzt: eines befähigten Regisseurs, der Autorität und Begabung besitzt, um seine Darsteller in den Bann einer einheitlichen Auffassung zu zwingen und innerhalb dieser Auffassung jede einzelne Figur des Zwischenspiels charakteristisch sich gestalten zu lassen. Liegt die künstlerische Leitung in den richtigen Händen, so läßt sich die Rüpel-Komödie auch mit mäßigen Talenten in einer Weise zur Darstellung bringen, daß sie eine wirklich künstlerische Wirkung erzielt, im Gegensatz zu den schaalen Clown-Späßen, durch die wir traditionsgemäß an dieser Stelle gelangweilt zu werden pflegen.

Ich bin zu Ende mit dem, was ich auf dem Herzen habe. Meine Wünsche für die Aufführung des lieblichen Märchenspiels gipfeln in dem einen Wunsche: daß über der glänzenden Ausstattung, die man dem Stücke so vielfach heute zuzuwenden sucht, und die, in den richtigen künstlerischen Grenzen gehalten, sicherlich ihre Berechtigung hat, nicht das vernachlässigt werde, was weit wichtiger ist als Dekorationen und Kostüme und Ausstattungsprunk, was in aller dramatischen Kunst immer und überall die Hauptsache bleiben muß: die schauspielerische Wiedergabe der Dichtung, die Herausarbeitung des Stückes in seinem Geiste und in seiner charakteristischen Eigenart.

Blicken des Auditoriums auf der Bühne nach Möglichkeit zu verbergen sucht. In solcher Ausführung kann der Vorgang vielleicht den Schein von Natürlichkeit erwecken und eine ergötzliche Wirkung thun. In der auf unseren Bühnen üblichen Weise ausgeführt, indem der todte Pyramus in größter Seelenruhe, als ob es selbstverständlich sei, das Schwert an Thisbe giebt, ist die Sache reine Hanswurstiade!

Daß Pyramus nach Schluß des Spiels, auf die Bemerkung des Theseus hin, Mondschein und Löwe seien übrig geblieben, um die Todten zu begraben, aufspringt mit den Worten: «Nein, wahrhaftig nicht; die Wand ist niedergerissen» etc., desgleichen, daß er einmal im Verlaufe des Spieles den Herzog, der scherzhaft meint, die Wand müsse wieder fluchen, zu berichtigen sucht: «Nein, fürwahr, Herr, das muß er nicht» etc., — dies kann der Schauspieler keineswegs etwa dafür anführen, daß Zettel selbst mit der Aufführung der Tragödie seinen Scherz treibe. Zettel ist eine so impulsive Natur und so lebendig und begeistert bei der Sache, daß er die nach seiner Meinung unrichtigen und den Sinn des Stückes mißverstehenden Bemerkungen des Herzogs nicht vernehmen kann, ohne dieselben alsbald zu berichtigen und dabei natürlich aus der Rolle zu fallen. Bei der zweiten der diesbezüglichen Bemerkungen ist das Spiel überdies zu Ende, so daß Pyramus die volle Berechtigung hat, von den Todten wieder aufzustehn.

Shakespeare in Frankreich.

Von

Jakob Engel.

Daß schon seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts Shakespeare dem Namen und der Bedeutung nach in Frankreich nicht völlig unbekannt war, hat J. J. Jusserand[1]) unwiderleglich dargethan. Daß aber irgend welche Spur des britischen Dichters bereits in der damaligen französischen Literatur nachweisbar sei, scheint er für ausgeschlossen zu halten, jedenfalls hat er diese naheliegende Frage nicht erörtert, nicht einmal berührt. Und doch ist bereits vor mehr als vierzig Jahren dieselbe ventiliert worden. In einer Anmerkung seines lehrreichen Buches[2]) verweist A. Lacroix auf zwei im Jahre 1855 erschienene Abhandlungen, welche sich mit dem erwähnten Gegenstande beschäftigen. Die eine, deren Autor Rathery ist, steht im Oktoberhefte der *Revue contemporaine* von 1855 unter dem Titel: *Les relations intellectuelles et sociales de la France et de l'Angleterre.* Da sich dieselbe vorzugsweise mit den spontanen Anklängen Molière's an Shakespeare beschäftigen soll, konnte ich es einigermaßen verschmerzen, daß ich sie nicht auftreiben konnte. Der andere Artikel, welcher mir zugänglich war, steht im *Athênaeum français* von 1855, No. 29, pp. 621—624 und ist von Baron bei Gelegenheit einer Ausgabe der Werke Cyrano's de Bergerac verfaßt worden. Baron behauptet darin, daß verschiedene Stellen aus Bergerac's Tragödie: *La mort d'Agrippine* (1654), merkwürdige Anklänge mit solchen aus Hamlet, Cymbeline und dem Kaufmann von Venedig aufwiesen. Viel mehr als behaupten thut Baron nicht; denn er führt aus dem französischen

---

[1]) Revue critique, 14. nov. 1887, und Cosmopolis, nov. 1896: Shakespeare en France sous l'ancien régime.

[2]) L'histoire de Shakespeare sur le théâtre français. 1856, p. 346.

Trauerspiele nur eine einzige größere Stelle an, welche ihre Quelle in den von Shylock zu Anfang des dritten Aktes gesprochenen Worten: «Hat nicht ein Jude» u. s. w. haben könnte. Bergerac legt seinem Sejan einen ähnlichen Gedanken in den Mund:

Mon sang n'est point royal, mais l'héritier d'un roi,
Porte-t-il un visage autrement fait que moi?
Encor qu'un toit de chaume eût couvert ma naissance,
Et qu'un palais de marbre eût logé son enfance,
Qu'il fût né d'un grand roi, moi d'un simple pasteur,
Son sang, auprès du mien, est-il d'autre couleur?

Ein weiteres Citat, welches Baron aus der Agrippina beibringt, der einzelne Vers:

Et cette incertitude où mène le trépas

soll beweisen, daß Bergerac Hamlet's Monolog: «Sein oder nicht sein», gekannt habe. Aber der in jenem Verse enthaltene Gedanke liegt so sehr auf der Landstraße, daß sich der französische Dichter die Mühe des Entlehnens ruhig sparen konnte. Damit ist natürlich gar nichts bewiesen. Selbst die Konfrontierung — welche aber Baron unterlassen hat — einer ganzen Menge von Stellen aus Bergerac's Römertragödie mit Shakespeare'schen Worten, und zwar fast allen aus Hamlet, führt zu keinem bindenden Beweise, wohl aber zu dem Verdachte, zu der Wahrscheinlichkeit, daß der Dichter der Agrippina den des Hamlet gekannt und in freier Weise benutzt habe. Einen allerdings nur schwachen Anklang an die Worte, in denen Hamlet's Vater von seiner Vergiftung spricht, dürfte man aus folgenden Versen heraushören, in denen der Tod des Germanicus, des Gemahls der Titelheldin, geschildert wird:

Une brûlante fièvre allume ses entrailles,
Ses artères enflées d'un sang noir et pourri
Regorgent du poison dont son coeur est nourri.
A qui le considère, il semble que ses veines
D'une liqueur de feu sont les chaudes fontaines.

Nur ganz leise tönt auch der wortreiche Vergleich, welchen Hamlet zwischen seinem Vater und seinem Oheim anstellt, aus folgenden Versen Agrippina's, um die sich der Mörder ihres Gatten, Sejan, bewirbt, wieder:

Du plus vil des Romains je me ferais un maître,
Et veuve d'un héros j'épouserais un traître.

Die eben angeführten Citate wären ebenfalls nur unzuverlässige Zeugen hinsichtlich der Benutzung des englischen Dichters durch den französischen. Schwerwiegender ist die Apostrophe Agrippina's

an den Schatten des Germanicus, in welcher sich die Selbstanspornung Hamlet's zur Rache wiederspiegelt:

Sanglante ombre, qui passe et repasse à mes yeux,
Fantôme, dont le vol me poursuit en tous lieux;
Tes travaux, ton trépas, ta lamentable histoire,
Reviendront-ils sans cesse offenser ma mémoire?
Ah! trève, cher époux; si tu veux m'affliger,
Prête-moi pour le moins le temps de te venger.

Von gleicher Beweiskraft sind die Worte Cornelia's, der Vertrauten Agrippina's, in denen sie ihr von der Ehe mit Sejan abräth. Deutlich kann man aus ihnen die Exklamationen des Dänenprinzen über die zweite Ehe seiner Mutter und seine eigne Saumseligkeit in der Vollstreckung der Rache heraushören:

Du traître Sejanus deviendrez-vous la femme?
Faut-il que l'assassin de votre cher époux
Se trace par son crime un chemin jusqu'à vous?
Que dans son meurtrier votre mari se treuve
Et vienne se sauver dans le lit de la veuve?
Quoi, n'entendez-vous point le grand Germanicus,
Porté sur un monceau de cadavres vaincus,
S'écrier des enfers: Femme ingrate et perfide,
Tu vas joindre ma race avec mon homicide.
Voilà, comme il se plaint, ce héros outragé,
Que sa veuve en dix ans n'a pas encore vengé.

Dasselbe Echo tönt uns aus einem Monologe der Livilla, der Rivalin Agrippina's, entgegen:

Rougissez en voyant votre époux en tombeau,
D'étouffer sa mémoire au lit de son bourreau;
Devenez sans respect des droits de l'amitié,
De son lâche assassin l'exécrable moitié u. s. w.

Das beweiskräftigste Argument, daß die Anklänge nicht auf bloßem Zufall beruhen, scheinen mir die Worte des sterbenden Germanicus zu liefern. Sie lauten:

Pleurer Germanicus, c'est le venger en femme.
On me plaindra, partout où je suis renommé:
Mais pour vous, vengez-moi, si vous m'avez aimé.

Hier ist unter Aehnlichkeit der Situationen nicht nur eine Uebereinstimmung im Gedanken, sondern selbst in den Worten zu konstatieren: die letzten Worte: *si vous m'avez aimé*, erinnern fast verbotenus an die in gleichem Zusammenhange stehende Wendung des Geistes im Hamlet:

Wenn du je deinen theuren Vater liebtest.

Einen einigermaßen deutlichen Anklang an eine Stelle aus Cymbeline habe ich beim besten Willen nicht in der Agrippina, der einzigen Tragödie Bergerac's, entdecken können; eher möchte man in folgenden von Sejan gesprochenen Versen:

Aux malheurs de la vie on n'est point enchainé,
Et l'âme est dans la main du plus infortuné —

eine Beziehung zu den Worten des Cassius im Julius Cæsar:

Das Leben, dieser Erdenschranken satt,
Hat stets die Macht, sich selber zu entlassen —

heraushören. Angesichts dieses Beweismaterials darf ich einen leichten Anklang an eine Stelle im 5. Akt des Othello wohl uncitiert lassen; ich halte damit alle Indizien für erschöpft, aus denen eine Einwirkung Shakespeare's auf Cyrano de Bergerac gefolgert werden kann.

Weit entfernt davon, den geführten Nachweis für logisch unumstößlich zu halten, bin ich doch für meine Person überzeugt, daß der französische Dichter, trotz der ihm eigenen Kühnheit und Originalität, es nicht verschmäht hat, hie und da aus Shakespeare's Palette die Farben zu entlehnen. Meine Meinung ist, die Anklänge an seinen größeren Bruder in Apoll würden noch viel zahlreicher und unverkennbarer sein, wenn Bergerac ein weniger selbständiger Geist gewesen wäre. Elf Jahre nach der Veröffentlichung der Agrippina, d. h. 1665, erschien ein Verzeichniß der Bücher, welche dem aus seiner Machthöhe so jäh gestürzten Fouquet, dem Vorgänger Colbert's, gehört hatten. In diesem handschriftlichen Katalog findet sich nach Jusserand die älteste bis jetzt nachweisliche Namensnennung Shakespeare's in Frankreich. Neben den auf drei Livres geschätzten Komödien Jonson's, der unter der Benennung *Jazon* in der Liste figuriert, werden auch Shakespeare's *Comédies angloises* aufgeführt, aber sie sind nur auf eine Livre taxiert. Implicite liegt in dieser Preisnormierung eine Werthschätzung des englischen Dichters in Frankreich; daran ändert nichts ein einzelnes anerkennendes Urtheil aus französischem Munde. Ein solches aus dem Ende des 17. Jahrhunderts liegt vor; es hat lange im Verborgenen geblüht und ist erst neuerdings von Jusserand an das Licht des Tages gezogen worden. Es rührt her von Nicolas Clément, dem Bibliothekar Ludwig's XIV., welcher innerhalb der Jahre 1675 – 84 einen Zettelkatalog der in der königlichen Bücherei vorhandenen Drucksachen anfertigte. Shakespeare's Werke waren in einem Exemplar der 2. Folio-Ausgabe auch in der Bibliothek Ludwig's XIV., im Centrum Frankreichs, vorhanden, und der auf sie bezügliche Zettel lautete nach Jusserand im Original:

Will. Shakespeare
Poeta anglicus
Opera poetica, continentia tragoedias, comoedias et historiolas.
Angl., Lond. Th. Cotes, 1632. f°.

Ce poète anglais a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse; mais ces belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mèle dans ses comédies.

Dieses Urtheil — und wir können sagen, dieses im Ganzen zutreffende Urtheil — Clément's gleicht einem einsamen Sterne in tiefer Nacht. Sein Alleinstehn ist um so auffallender, als es seit der Restauration der Stuarts auf französischer Seite nicht an Interesse für England und seine Literatur fehlte. Dafür zeugen die seit 1672 in Frankreich auftauchenden englischen Grammatiken, englisch-französischen Wörterbücher und Dialogsammlungen, sowie die in wissenschaftlichen Zeitschriften seit 1676 veröffentlichten Berichte über Erscheinungen des englischen Büchermarktes.

Die erste französische Druckschrift, in welcher der Name Shakespeare vorkommt, ist Baillet's *Jugement des Savants, 1685/86;* aber wir lesen darin nichts weiter als den puren Namen «Shakespeare», welcher mitten unter andern englischen Celebritäten angeführt wird. Schon etwas deutlicher erscheinen die Umrisse des großen Dichters in einer aus dem Jahre 1700 herrührenden Gesprächsammlung von Boyer, worin ein Engländer sprechend eingeführt wird. Derselbe vergleicht u. a. Ben Jonson mit Terenz, Shakespeare mit Sophokles und Euripides, Homer und Virgil mit Milton; aber das poetische Universalgenie ist ihm nicht Shakespeare, sondern Dryden. 1708 widmet auch das *Journal des Savants* Shakespeare eine Zeile, in der es ihn den berühmtesten englischen Tragiker nennt. Aber diese Wissenschaft scheint auf nicht vielmehr als auf Hörensagen zu beruhen; denn 1710, bei Gelegenheit der Ankündigung einer englischen Neu-Ausgabe des berühmten Tragikers, weiß die gelehrte Zeitschrift seinen Namen nicht einmal orthographisch zu schreiben, indem sie ihn *Shakees Pear* nennt.

Aber bald sollte einer eingehenderen Kenntniß des britischen Dichters in Frankreich Bahn gebrochen werden. Dazu trug zunächst, als Reisebegleiter des Abbé Dubois in England (1717), der während seines Aufenthalts als Gesandtschaftsattaché in der Schweiz zum Bühnendichter gewordene Philippe Destouches bei. Derselbe schöpfte in London die Kenntniß des englischen Dramas, dessen Ungebundenheit ihm im Gegensatze zu der gegängelten französischen Tragödie wohl

gefiel, so zu sagen, vom Fasse. Besonders imponierten ihm die dramaturgischen Freiheiten im Sturm, und Fragmente aus dem Sturm sind es, welche er in versifizierter Uebersetzung seinen Landsleuten zugänglich macht. Nicht geringeres Interesse für Shakespeare, welcher ihm durch den Zauber seiner Poesie die Reize seiner schönen Interpretin, Mrs. Oldfield, vergessen machte, legte wenig später der Abbé Prévost an den Tag. Der Hamlet gilt ihm, wenn er auch an der Vermischung des Tragischen und Grobkomischen Anstoß nahm, als ein dramatisches Meisterwerk, in dem sich tausend Schönheiten vereinigt finden, und nach Frankreich zurückgekehrt, gründete er eine periodische Zeitschrift: *Pour et contre*, in welcher 1738 durch eine Analyse Shakespeare'scher Dramen für ihren Dichter in Frankreich Anhang geworben wurde.

Destouches und Prévost, beide von reiner Bewunderung für die dichterische Größe Shakespeare's erfüllt, sind in Wirklichkeit die ersten, denen der Ruhm gebührt, den Franzosen die Bekanntschaft des britischen Dichters vermittelt zu haben. Nur die Legende, obwohl Alex. Schmidt schon 1864 in seiner vortrefflichen Abhandlung: «Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Frankreich», sie als solche erwiesen hat, macht Voltaire zum wirksamsten Apostel William's von Stratford unter seinen Landsleuten. Dieser Heiligenschein gebührt dem Dichter der *Zaïre* um so weniger, als er von vornherein nicht bona fide gegen den «Corneille von London» gehandelt hat. Zum ersten Male, und gleich das erste Mal mit hochmüthiger Ueberlegenheit und der Absicht witzig zu sein, spricht Voltaire von Shakespeare in seinem *Essai sur la poésie épique*, welchen er 1726, dem ersten Jahre seines unfreiwilligen Londoner Aufenthalts, schrieb. «Seine Stücke», heißt es darin, «sind tragische Ungeheuer. Einige spielen mehrere Jahre hindurch; im ersten Akte tauft man den Helden, der im fünften vor Altersschwäche stirbt; man sieht darin Hexenmeister, Bauern, Trunkenbolde, Narren, Todtengräber, welche beim Gesang von Trinkliedern ein Grab schaufeln und dabei mit Todtenköpfen ihr Spiel treiben. Kurz, was sich nur Ungeheuerliches und Abgeschmacktes ausdenken läßt, findet sich bei Shakespeare». «Aber dieser grobe Fehler», so fährt er fort, «wurde ausgeglichen durch um so auffallendere, wie Blitze in tiefster Nacht leuchtende Schönheiten.» Er nennt im Weiteren Shakespeare ein erfinderisches Genie, dem die nachfolgenden Autoren nur als Folie gedient hätten: «es bahnt sich einen Weg, den Niemand vor ihm gegangen, es schreitet dahin ohne Führer, ohne Kunst, ohne Regeln;

es verirrt sich in seiner Laufbahn; aber es läßt Alles weit hinter sich, was nur verständig und regelrecht ist.» Das zweite Mal erwähnt er den «Lieblingsschriftsteller der Engländer» in seinen englischen Briefen, die zwar noch in England geschrieben waren, aber erst 1733 im Druck erschienen; es geschieht dies in demselben hautainen Tone wie vorher. Es heißt da von Shakespeare: «Er besaß ein Genie, voll von Kraft und Fruchtbarkeit, voll von Natürlichkeit und Erhabenheit, ohne ein Fünkchen von gutem Geschmack und ohne die blasseste Ahnung *(la moindre connaissance)* der dramaturgischen Regeln. Ich versteige mich zu einem kühnen, aber wahren Worte: Die Vorzüge dieses Schriftstellers haben die englische Bühne ruiniert; in seinen ungeheuerlichen Possen, die man Tragödien nennt, finden sich schöne Scenen, so große und erschütternde Stellen, daß man sie stets mit Erfolg gegeben hat; weil er vor zweihundert Jahren gelebt hat, sind seine wunderlichen *(bizarres)* und in's Ungemessene schweifenden *(gigantesques)* Vorstellungen in den Geruch der Erhabenheit gekommen.» Und nun exemplifiziert er spöttelnd das nach seiner Meinung schiefe Urtheil der Engländer am Othello, wo ein Ehemann seine Frau auf der Bühne erwürge, und nachdem sie erwürgt sei, habe sie geschrieen, daß sie ganz unschuldig wäre; dann am Hamlet, wobei er wieder auf die Todtengräber zu sprechen kommt, und am Julius Cæsar, wo Schuster und Schneider neben Cassius und Brutus ihre Scherze trieben. Aber er will seinen Landsleuten, nachdem er den englischen Dichter so abfällig kritisiert hat, doch eine Glanzstelle desselben nicht vorenthalten, und zu diesem Zwecke überträgt er mit poetischer Licenz den Hamlet-Monolog: «Sein oder nicht sein», wohl weniger Shakespeare zu Liebe, als um sich als perfekten Versifikator zu zeigen, in Alexandrinern mit beigefügter Prosa-Uebersetzung, welche die Schönheit seiner Verse sozusagen in bengalischer Beleuchtung erscheinen lassen soll. Voltaire schließt diesen Brief mit der ärgerlichen Bemerkung, daß die glänzenden Ungeheuer Shakespeare's tausendmal mehr als die modernen Verständigkeiten gefielen und daß die uralte Eiche der englischen Poesie sich nicht zum Zierbaum eines französischen Kunstgartens zurechtstutzen lasse. Und doch versuchte gerade Voltaire diese Zurechtstutzung. In wohl erwogener Absicht ist er Shakespeare gegenüber zehnmal freigebiger im Tadeln als im Loben; nicht ohne Absicht sieht er von der Höhe des 18. Jahrhunderts so hochmüthig lächelnd herab auf das finstere Zeitalter seines Gegners; nicht ohne Hintergedanken warnt er implicite und explicite so sehr vor Nachahmung des fremden

Dichters, damit ja Niemand auf den Gedanken käme, daß er, der geistreiche Voltaire, sich mit den Federn des so arg geschmähten Vogels geschmückt haben könne.

Rhetorisches Feuerwerk, funkelnde Sentenzen, die beide dem französischen Schriftsteller vornehmlich an Shakespeare imponierten, wohl auch dieser und jener tragische Konflikt — das Alles ließ sich dem englischen Dramatiker, der den Franzosen möglichst wenig und dann möglichst nachtheilig bekannt werden sollte, entnehmen. Zunächst kämpfte Voltaire mit offenem Visier. Er brachte 1730 seinen *Brutus* auf die Bühne; in der Vorrede, in welcher es an einem gehässigen Seitenhiebe auf Shakespeare wiederum nicht fehlte, gesteht der Verfasser ein, durch den Shakespeare'schen Julius Cæsar angeregt worden zu sein; aber der kreißende Berg hat nur eine winzige Maus zu Tage gebracht; denn die ganze Neuerung bestand nur in Dekorativem, weniger in der antiken Tracht der auftretenden Personen als in dem erweiterten Prospekte. Im Uebrigen bewegt sich Voltaire's *Brutus* im alten, ausgefahrenen Geleise der französischen Tragödie. Deutlicher, aber auch zugleich weniger harmlos, ist seine Bezugnahme auf Shakespeare in seiner *Eriphyle* (1732) — deutlicher, insofern der Geist von Hamlet's Vater als Geist Alkmäon, allerdings bei hellem, lichtem Tage, auf die französische Bühne gerufen wird; weniger harmlos, insofern als die Vorrede zwar von Aeschylus und Sophokles, aber kein Wort von Shakespeare spricht. Erst 1748, als der alte Fuchs schon zu sehr in die Enge getrieben war, mußte er in der Vorrede zur *Semiramis*, wozu er die *Eriphyle* frisiert hatte, bekennen, daß Shakespeare in seinem Hamlet schon den ähnlichen Gedanken gehabt habe, nimmt aber hierbei Gelegenheit, den Hamlet in Grund und Boden zu kritisieren. Noch deutlicher und noch weniger harmlos war seine Anleihe aus Othello zum Zweck seiner *Zaïre*. Was die Deutlichkeit anlangt, so erstreckt sich die Uebereinstimmung beider Dramen nicht nur auf ihre Anlage, sondern sogar, wie Lacroix, und noch eingehender Alex. Schmidt nachgewiesen hat, auf den Wortlaut einer ganzen Reihe von Stellen. Die Abschiedsworte Othello's, angesichts der Leiche Desdemona's, finden ihr unverkennbares, nur minder poetisches Echo in den letzten Worten Orosman's, der, wie der Mohr, in blinder Eifersucht seine Geliebte getödtet hat. Das *My life upon her faith* klingt in Orosman's Munde nur galanter und umständlicher:

Je sais vous estimer autant que je vous aime,
Et sur votre vertu me fier à vous même.

Noch schlagender ist die Uebereinstimmung an folgenden Stellen: Das Original:

I must weep,
But they are cruel tears: this sorrow 's heavenly,
It strikes where it doth love —

spiegelt sich im Voltaire'schen

Mais ces pleurs sont cruels et la mort va les suivre

getreulich wieder, und die Worte Othello's:

Why, why is this?
Thinkst thou, I'd make a life of jealousy —

klingen wieder in Orosman's Wendung:

Moi jaloux? qu'à ce point ma fierté s'avilisse —

welchem die von Schmidt nicht einmal festgenagelte Frage Corasmin's vorausgeht:

Que dites vous, seigneur?
De ce soupçon jaloux écoutez vous l'erreur?

Es ist dies die prosaische Wiedergabe von Iago's Worten:

O beware, my lord, of jealousy;
It is the green-eyed monster . . .

Voltaire's Sultan trägt demnach nicht nur die Züge des Mohren von Venedig, sondern er bedient sich sogar vielfach verbotenus der Ausdrücke desselben, und dennoch stellt F. Brunetière in seinen populären Vorlesungen: *Les époques du théâtre français* (1896), den ersten Umstand nur als hypothetisch hin und verweist auf Racine's *Bajazet* als wahrscheinlichere Quelle für den angeblich türkischen Hintergrund in der *Zaïre.* Der französische Literarhistoriker will eben nicht sehen; in Folge dessen läßt er auch den dolus, den sich Voltaire gerade bei der Abfassung der *Zaïre* zu Schulden kommen ließ, unberührt. Letzterer gesteht zwar, seine *Zaïre*, deren Eigenartigkeit er schon vor ihrer Vollendung in einem Briefe an seinen Freund Formont am 29. Mai 1732 an die große Glocke hing, englischen Anregungen zu verdanken und erwähnt in der Vorrede zur zweiten Ausgabe dazu alle möglichen englischen Poeten, Hill, Addison, Dryden, nur gerade Shakespeare nicht, und dieses *argumentum ex silentio* gewinnt an Kraft, wenn man bedenkt, daß der Verfasser der *Zaïre* später einmal die Schlußworte Othello's anführt, gerade aber die Stellen ausläßt, die er seinem zum Selbstmord entschlossenen Orosman in den Mund gelegt hat, und einen französischen Uebersetzer, der sie vollständig angiebt, des Plagiats an seiner Tragödie beschuldigt.

Diese Probe von totaler Begriffsverwirrung über literarisches Mein und Dein im Kopfe Voltaire's darf es nicht wunderbar erscheinen

lassen, daß er einen der glänzendsten Edelsteine in Shakespeare's Krone, nämlich die Forum-Scene im 3. Akt des Julius Cæsar in seinem dreiaktigen Drama: *La mort de César* (1735) für sein Eigenthum ausgeben wollte. Er hatte sich schon von langer Hand auf diesen Diamantendiebstahl vorbereitet; denn in der Vorrede zu seinem ersten Römerdrama *Brutus* hat er zwar die Prosarede des Shakespeare'schen Brutus citiert, aber wohlweislich die farbenprächtige Rede des Antonius nur in ihren Umrissen angegeben. Daß sich Voltaire nicht auch diesmal mit fremden Federn schmücken konnte, verhinderte der in der englischen Literatur wohl belesene, der Muse Voltaire's abholde Abbé Desfontaines, dem durch einen Freund Voltaire's das Manuskript zu lesen gegeben war. Da dringend zu fürchten stand, daß Desfontaines in seinen *Feuilles hebdomaires* ihn als Plagiator entlarven würde, entschloß sich jener dazu, den «Tod Cæsar's» als unschuldigen Versuch hinzustellen, um seine Landsleute in die Eigenthümlichkeiten des englischen Theaters einzuweihen und zu bekennen, daß er die betreffende Passage aus Shakespeare ziemlich getreu übersetzt habe. Wenn er ihn auch hier als den Corneille von London, der bewundernswürdige Stellen habe, bezeichnet, so nennt er ihn doch in einem Athem einen verrückten Kerl und Hanswurst.

Noch ehe *La mort de César*, ein Stück, das Voltaire gar zu gern von Anfang bis zu Ende für ein Kind seiner Muse ausgegeben hätte, das Licht der Lampen erblickte, erschien eine französische Uebersetzung von Shakespeare's Julius Cæsar durch W. von Borck[1]) (1741). Wenige Jahre später (1746) gelangte die Shakespeare-Uebersetzung von La Place, der erste Versuch einer Gesammtausgabe des britischen Dichters in französischem Gewande, zur Veröffentlichung. Auf Voltaire's Einfluß ist dieselbe nach dem Gesagten am allerwenigsten zurückzuführen, eher auf den Prévost's. In dessen Zeitschrift: *Pour et contre*, erschien 1738 eine Analyse Shakespeare'scher Stücke, und gleichzeitig kam die erste Abhandlung über die Geschichte des englischen Theaters von Louis Riccoboni, der sich ebenfalls eine Zeit lang in London aufgehalten hatte, auf den französischen Büchermarkt. Obgleich Riccoboni in den biographischen Notizen über den Dichter seinen Lesern das Märchen auftischte, daß Shakespeare nach Vergeudung seines väterlichen Erbtheils zum Diebe geworden sei, obgleich er über die Erwürgung Desdemona's, als etwas wider alle Bühnenordnung, den Kopf schüttelte und Othello wie auch Hamlet als blutrünstige Tragödien bezeichnete, kann er doch nicht

[1]) J. Darmstetter, Essais sur la littérature anglaise. Paris 1883.

umhin, sich über die englische Bühnenliteratur im Allgemeinen lobend auszusprechen. Sein Urtheil läuft darauf hinaus, daß die englische Tragödie, wenn sie sich bloß den drei Einheiten unterwerfen wollte, es ihrer französischen Schwester zum mindesten gleichthun würde.

Die Leserwelt Frankreichs, welche bisher nur Bruchstücke aus Shakespeare's Werken zu Gesicht bekommen hatte, mußte auf Treue und Glauben hinnehmen, was dessen Freunde und Feinde, zu welchen letzteren Voltaire gehörte, über den britischen Dichter in Kurs setzten. Da kam das *Théâtre anglais* von La Place dessen erste vier Bände, außer einer ausführlichen Biographie Shakespeare's, die Uebersetzung mehrerer Dramen desselben (Othello, Heinrich VI., 3. Th., Richard III., Hamlet, Macbeth, Cymbeline, Julius Cæsar, Antonius und Cleopatra, Timon und Die lustigen Weiber) enthielt, einem wirklichen Bedürfnisse entgegen und gab dem Publikum die gewünschte Gelegenheit, sich ein eigenes Urtheil über den Mann zu bilden, den ihr gelesenster Schriftsteller in einem Athem einen Corneille und einen schalen Hanswurst nannte, den die Eingeweihten bald als einen Saulus, bald als einen Paulus ausriefen. Freilich hat der Autor des Buches, in der wohlgemeinten Absicht, bei der Uebersetzung nicht den Buchstaben, sondern den Geist des Originals wiedergeben zu wollen, sich zu weitgehende Uebersetzungsfreiheiten genommen, indem er oft ganze Scenen fortließ und durch Inhaltsangaben ersetzte. Aber, wenn irgendwo, ist hier das *ut desint vires* am Platze, und was dem Dolmetscher Shakespeare's an Fähigkeit für seine Aufgabe abging, das hat er gut gemacht durch den Muth und die Begeisterung, welche er dem Dichterheros in der Vorrede entgegenbringt. Es ist kein überschwänglicher Enthusiasmus; er ist für Shakespeare's Schattenseiten so wenig blind, daß er fürchtet, seine Landsleute könnten an dem ermüdenden, den Gang der Handlung aufhaltenden Detail, an Nebensächlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten Anstoß nehmen, und daß er Shakespeare durch seine Bekanntmachung in Frankreich eher alles andere, als einen Liebesdienst erweise. Aber er hofft doch auch wieder, daß seine Leser an den englischen Dichter nicht den Maßstab des 18. Jahrhunderts anlegen, ihn nicht auf Grund der Aristotelischen Poetik beurtheilen würden, ja er wagt sogar zu sagen, daß der französische Geschmack nicht nothwendiger Weise von allen Nationen getheilt werden müsse, und redet sich in eine solche Begeisterung für den großen Dichter-Philosophen hinein, die doppelt wohlthuend berührt, weil sie kein Strohfeuer ist, sondern aus Nachdenken und Zweifeln hervorging.

Wie der Donner dem Blitze, so folgte der La Place'schen Arbeit das Drama *François II.* von Hérault[1]) (1747), welches, nach dem Eingeständniß seines Verfassers, der Anregung von Shakespeare's Heinrich VI. entstammte. In diesem Stücke betritt das nationale Element in Fleisch und Blut, nicht in Schattengestalten, wie in Voltaire's *Zaïre* und *Adélaide du Guesclin*, das nationale Element, welches Shakespeare zu den größten Triumphen verholfen hatte, die französische Bühne; da tritt das epische Element, das in der französischen Tragödie einen großen Platz einnahm, schon etwas gegen die sichtbare dramatische Handlung zurück. Die kühnste Neuerung Hérault's war, daß er sein Drama nicht in Alexandrinern, sondern in Prosa verfaßte, und er war so durchdrungen von dem Bewußtsein, daß sein Werk etwas Epochemachendes sei, daß er es *Nouveau théâtre français* nannte. Wenn gleich Hérault's Stück, mit dem ominösen Namen Franz' des Zweiten behaftet, ebenso ein ephemeres Dasein führte wie dieser König, so war doch das gegebene Beispiel nicht vergebens; neue Stücke mit nationaler Tendenz nach Shakespeareschem Muster entstanden, und unter diesen hatte *Le siége de Calais* (1765) von Belloy sogar den Hof zu Zuschauern. Auch in anderer Beziehung wirkte das Bekanntwerden der Dramen Shakespeare's befruchtend auf französischer Erde. Die Vermischung der Stilarten, die Abwechslung von Tieftragischem und Grobkomischem, wie sie besonders im Hamlet zu Tage tritt, kam im Staate Ludwig's XV. unter der Bezeichnung *Comédie larmoyante* auf. La Chaussée hatte bereits 1732 in dem Stück: *Le préjugé à la mode*, diese Gattung eingeführt; Voltaire bezeichnete dieselbe zwar als *monstre bâtard*, aber schwamm gelegentlich auch in diesem Fahrwasser; der namhafteste Vertreter dieser auch auf Shakespeare zurückführbaren Richtung, war Diderot, der in Naturwahrheit des prosaischen, behaglich wandelnden, nicht schnell zum Ziele stürmenden Dialogs Shakespeare am meisten ähnelte. Diderot hatte den Hamlet gut gelesen. Dem Worte des Dänenprinzen, daß der Zeit im Schauspiel ihr Spiegel vorzuhalten sei, gab er praktische Bedeutung; er betonte, als der Erste, daß das Theater zum wirklichen Leben Fühlung nehmen müsse, und fand an dem geistreichen Mercier, welcher die Lebensunwahrheit der bisherigen französischen Tragödie in anschaulichen Bildern geiselte, einen Gesinnungsgenossen. Wie war Diderot von der Größe Shakespeare's durchdrungen: er vergleicht ihn einem Kolosse, zwischen dessen

---

[1]) Les États d'Orléans von L. Vitet (1849) behandeln den nämlichen Stoff.

gespreizten Beinen alle durchgehn könnten, auch Voltaire, auf welchen zielend Diderot einem der Freunde des Letzteren dies Bekenntniß Schwarz auf Weiß ablegte (Dezember 1776). Seit einem halben Jahre, nämlich seit Juli 1776, spie Voltaire förmlich Feuer und Schwefel gegen Shakespeare, der ihn selbst mehr und mehr um seinen Ruhm als Dichterkönig brachte. Die Uebersetzung von La Place war gleichsam der Sturmvogel des kommenden Unwetters. Immer höher schlugen die Wellen der Anglomanie. In einem Aufsatz von 1768: *Essai historique sur l'origine et le progrès de l'ancien théâtre anglais*, konnte Suard behaupten, daß Shakespeare's, Fletcher's und Jonson's Werke allbekannt seien: die des Ersteren eben aus der Uebersetzung von La Place. Davor glaubte Voltaire noch ruhig schlafen zu können; denn er, der Shakespeare und die englische Sprache ganz gut kannte, wußte sehr genau, daß La Place, trotz alles guten Willens, nur ein sehr trüber Spiegel des Originals sei. Auch der Dithyrambus, welchen der 15. Band der Encyclopædie auf Shakespeare, als das größte Genie im Reiche der dramatischen Dichtkunst, anstimmte, entlockte dem Dichter der *Zaïre* keinen Schmerzenslaut. Er zeigte wenigstens La Place nicht Furcht, sondern nur stillschweigende Verachtung. Aber mit dieser wirklichen oder affektierten Sicherheit war es 1776 ganz vorbei. Der Sturm war da in Gestalt der Uebersetzung von Pierre Letourneur, welche nur wenig Jahre später als die erste prosaische Verdeutschung Shakespeare's durch Wieland erschien. Es war die erste vollständige französische Uebersetzung. Was den eitlen Philosophen von Ferney besonders aufbrachte, war, daß der Hof, ja selbst der König von Frankreich, welcher die Widmung des durch Subskription in den oberen Zehntausend entstandenen Werkes angenommen hatte, dem verhaßten Shakespeare seine Protektion angedeihen ließ. An die Adresse des Königs war die Vorrede gerichtet, welche dem britischen Dichter noch uneingeschränktere Anerkennung als La Place zu Theil werden ließ. «Tiefer», heißt es darin, «drang nie ein Genie in den Abgrund des menschlichen Herzens, niemals gab ein Genie den Leidenschaften eine so naturwahre Sprache. Fruchtbar wie die Natur selbst, schuf er diese Fülle verschiedener Charaktere. Von geringer Herkunft, Sohn eines barbarischen Zeitalters, hatte er einzig und allein die Natur zur Lehrmeisterin. Er dachte ganz richtig, daß er diese zum Muster nehmen müsse, und daß das große Geheimniß der dramatischen Kunst in der Erschaffung von Menschen, wie sie wirklich sind, bestehe.» «Er darf», heißt es an einer andern Stelle, «mit gutem Gewissen im Vaterlande Corneille's, Racine's und Molière's

und von den Franzosen den Tribut an Ruhm heischen, welches jedes Volk dem Genius zollt und den jene drei großen Männer, wenn sie Shakespeare gekannt hätten, ihm nicht versagt haben würden.» Um diese Ketzereien weniger verdammenswürdig erscheinen zu lassen, fügte er noch hinzu: «Ihr verehrten Manen unsrer großen Dichter, ihr habt nichts zu fürchten; über die Vorurtheile und kleinlichen Interessen unsrer Kritiker erhaben, in sichrem Besitze eurer Unsterblichkeit, ist euch der Fremdling, der in eurer Kunst heimisch geworden ist, lieber als eure knechtischen Nachahmer mit ihrem schalen Weihrauch und ihren frostigen Nachahmungen; ihr gleicht den Göttern der alten Römer, die, ohne Furcht für ihre eigenen Altäre und die vaterländische Religion, die Götter anderer Völker ins Kapitol einziehen sahen». Voltaire fühlte sich einerseits von dem eben genannten Vorwurfe ganz besonders getroffen, andrerseits zum Zionswächter berufen. Schon Juli 1776 stieß er ins Rettungshorn: er veröffentlichte seine bekannten Briefe an die Akademie. Im ersten giebt er seinem Aerger über das «Geschmiere» Letourneur's Ausdruck, während man seine Bemühungen für die Einführung Shakespeare's mit Stillschweigen übergangen habe, und reibt sich an Letourneur, der von seiner genauen Uebersetzung so viel Rühmens mache und doch ein leicht wiederzugebendes Wortspiel im Anfang des Julius Cæsar nicht wiedergegeben habe. Dann kommt er auf die schöne Natürlichkeit zu sprechen, welche der Uebersetzer so sehr an Shakespeare gepriesen, und illustriert dieselbe ironisch durch eine Auswahl von Zweideutigkeiten und Obscönitäten; in gleich ironischem Tone verbreitet er sich über Hamlet, insbesondere sowohl in Hinsicht auf den Gang der Handlung, als auch in Betreff der Sprache und über die Freiheit, mit welcher der Dichter sich über die Einheit des Ortes hinwegsetzt. Endlich — *last not least* — macht Voltaire den nationalen Standpunkt geltend: Letourneur opfere Frankreich den Engländern auf, in einem Werke, das er dem Könige von Frankreich gewidmet habe. Der Zeitpunkt dieses patriotischen Sich-in-die-Brustwerfens war nicht unglücklich gewählt, da sich ein neuer Konflikt zwischen Frankreich und England vorbereitete. Mit einer *captatio benevolentiae* an die Mitglieder der Akademie schließt der Brief. Dieser Epistel folgte bald eine andere, ebenfalls an die Adresse der Akademie gerichtet und sammt der ersten am 25. August 1776 daselbst feierlich verlesen. Der zweite Brief zeugt von einer zunehmenden Erbitterung seines Verfassers, und wenn dann und wann auch ein Brocken Anerkennung für den englischen Hanswurst abfällt, der seinen Kom-

parsen in dem Pierrot Letourneur gefunden habe, so ist das bei dem Charakter des Philosophen von Ferney noch lange kein Beweis für seine Wahrheitsliebe, sondern eher ein Versuch, die Schmach seiner eigenen Niederlage durch diesen Wilden abzumindern. Denn diese Niederlage des von der Akademie preisgekrönten Dichters wäre doch schlimmer als ein zweites Agincourt, wenn der abgeschmackte, gemeine Possenreißer nicht einen Funken von Genie besessen hätte, wenn das finstere Chaos seiner Dichtungen, dies Durcheinander von Heldensinn und Gemeinheit, von ordinären Redensarten und großen Gedanken, nicht von Geistesblitzen durchzuckt wäre, wenn in diesem Misthaufen nicht einige Goldkörner verborgen wären. Aber trotzdem ist er ihm doch nichts als «ein mit Lumpen bedeckter Hanswurst», der sich in den glänzenden Hof von Versailles eindrängt und dieser erlauchten Versammlung von Heldensinn, Geist und Schönheit den Vorschlag macht, Corneille, Racine und Molière untreu zu werden, um einem Seiltänzer nachzulaufen, der ein paar witzige Einfälle hat und seine Glieder verrenken kann. Der greise Autor des Briefes hatte die Genugthuung, daß der von ihm Angeklagte von der Akademie verurtheilt wurde; dieselbe kam aus dem Lachen gar nicht heraus, besondern Spaß bereiteten ihr die Citate, welche Voltaire zum Besten gegeben hatte. Ganz anders urtheilte der Hof darüber, und der Ankläger hatte nicht die Genugthung, daß die Königin und die Prinzessinnen, welche er in seinem zweiten Briefe apostrophiert hatte, ihn in seinem Kampfe «für die Nation» unterstützten. Aber fast noch größer als seine Erbitterung gegen den britischen Trunkenbold, den garstigen Affen, ist seine Wuth gegen den verrätherischen Letourneur. welcher dem barbarischen Fremdling das schöne Frankreich überliefert habe, der, wenn es nach ihm ginge, an den Pranger gestellt werden müsse und dessen Uebersetzung er, was zwischen den Zeilen zu lesen ist, gerne öffentlich von Henkershand verbrannt sehen möchte.

Widmen wir Letourneur's Buche, dessen Werth zuerst Diderot anerkannte, eine kurze Betrachtung. Die Uebersetzung ist in Prosa verfaßt, sie giebt daher nur einen unvollkommenen Begriff von dem rhetorischen Schwunge des Originals; sie ist ebenso wenig, wie die fast gleichzeitigen deutschen Uebersetzungen von Wieland und Eschenburg, von häufigen Entstellungen des Sinnes freizusprechen und nimmt, trotzdem Letourneur Shakespeare für den Gott des Theaters erklärt hatte, in ihren Redewendungen auf die französischen Begriffe von Aesthetik stete Rücksicht. Beispiele, welche ich aus einigen der be-

kanntesten Dramen des englischen Dichters wählen will, mögen das Gesagte illustrieren. Schlagen wir zunächst den Macbeth auf. Da hat sich Letourneur im IV. Akte eines besonders auffallenden Uebersetzungsfehlers schuldig gemacht. Die Bühnenanweisung der 2. Scene dieses Aktes verlangt, daß der Schatten Banquo's '*with a glass in his hand*' auftrete. Was thut Letourneur? Er übersetzt das Wort *glass* mit *verre* anstatt mit *miroir*, und was noch merkwürdiger ist, in Lear, Akt III, Sc. 2, begeht er denselben Fehler noch einmal. Im Original heißt es: *she made mouths in a glass*, und Letourneur macht daraus: *qui fit grimaces en buvant dans son verre.*

Im Macbeth, Akt II, Scene 2, sagt die Lady zu ihrem Manne nach eben vollbrachter Ermordung Duncan's: *but I shame to wear a heart so white.* Letourneur übersetzt: *mais je rougis de porter un coeur si blanc et si pur.* Durch den Zusatz '*si pur*' zeigt er, daß er nicht weiß, daß *white* in diesem Zusammenhange für Shakespeare Symbol der Feigheit ist; er hat nicht gemerkt, daß Lady Macbeth ihrem Manne nicht ein reines, sondern ein feiges Herz zum Vorwurf macht. Die späteren Prosa-Uebersetzungen von Laroche, Hugo und Montégut haben diesen Fehler natürlich vermieden, aber auch schon die ältesten Verdeutschungen haben es gethan. Einen noch viel ärgeren Verstoß enthält die Uebertragung der Worte Macduff's, wie er von Duncan's Ermordung berichtet:

Most sacrilegious murder hath broke ope
The Lord's anointed temple.

Und was macht Letourneur daraus? *Le meurtre le plus sacrilège a brisé le front sacré du souverain.* Er hat den Doppelsinn von *temple* nicht im Entferntesten gemerkt, und hat damit alle Poesie der Stelle verwischt; sein Uebersetzungsfehler ist um so unbegreiflicher, da er sich doch eigentlich selbst sagen mußte, daß man mit einem Dolche, den Macbeth gebraucht hat, etwas anderes thut, als die Stirn seines Opfers zu zerbrechen. Doch genug von diesem Drama. Einen seiner größten Böcke hat Letourneur in der Uebersetzung des Othello geschossen. Im IV. Akte sagt Desdemona zu Emilia: *My mother had a maid, call'd Barbara.* Letourneur fängt ganz richtig an: *Ma mère avait auprès d'elle une jeune fille, nommée Barbara.* Daß er aber die *Barbara* gänzlich verkannt hat, beweist sein Zusatz *c'était une Moresse, une pauvre Moresse.* Daß sich der alte französische Uebersetzer so sehr im Volksthum der *Barbara* irren konnte, mag sich zum Theil daraus erklären, daß der betreffende Vorname in französischer Form '*Barbe*' lautet; er mag sich auch etwas Aehnliches dabei

gedacht haben wie Alfred de Vigny, welcher 1829 den Othello in Versen übersetzte. Bei ihm lautet die bewußte Stelle:

Ma mère avait près d'elle une esclave, et voilà
Que, malgré moi, j'y pense; elle était Africaine —
On la nommait Joël.

Aber Vigny hat die Sache wo möglich noch ärger gemacht durch eine gelegentliche Anmerkung im ersten Akte, worin er Desdemona's bizarre Neigung zu Othello dadurch plausibler zu machen sucht, daß sie von klein auf an das schwarze Gesicht einer afrikanischen Sklavin, eben dieser Joël, gewöhnt gewesen wäre. Mehr als eines Uebersetzungsfehlers hat sich Letourneur noch im Othello schuldig gemacht. Ein Beispiel für die anderen: Iago schließt im II. Akte seine Satire auf die Frauen damit, daß er sagt, sie seien nur gut *to suckle fools and chronicle small beer.* Ganz verkehrt und matt zugleich heißt das in der französischen Uebersetzung:

D'être assise au comptoir d'une hôtellerie
Et d'assembler les idiots autour d'elle.

Wieland übersetzt zwar auch falsch, aber doch nicht so matt, er sagt wenigstens: «um Narren auszusaugen».

Im Hamlet hat der französische Uebersetzer gleich zu Anfang ein Paar dicke Fehler gemacht. *A truant disposition,* wozu sich Horatio auf Hamlet's Frage, warum er nach Helsingör gekommen sei, bekennt, wird unter seiner Feder zu *une folle ardeur de voyage.* In den Versen:

Remember thee?
Ay, poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted globe —

meint Hamlet mit den letzten Worten seinen «verstörten Kopf», Letourneur aber denkt an den Erdglobus, denn bei ihm heißt es: *tant qu'il y aura de la mémoire sur ce globe criminel.* Auf gründlichem Mißverständniß des Originals, der Worte Lear's zu dem von allem entblößten Edgar: *Thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor* beruht die Letourneur'sche Uebersetzung: *Tu es la folie même.* Die neueste Uebersetzung von Montégut giebt die Shakespeare'schen Worte genau wieder durch: *Tu es l'être humain lui-même,* etwas freier übersetzt Hugo: *l'homme n'est donc rien de plus que ceci?* Dieses Sündenregister könnte noch lange fortgesetzt werden; mit einem Beispiel aus Romeo und Julia will ich es schließen. *Here is such a coil,* sagt Julia zu ihrer Wärterin, als diese ihr von Romeo berichten soll und dabei vom Hundertsten aufs

Tausendste kommt. Shakespeare hat das Wort '*coil*', das eigentlich Tauwerk bedeutet, hier bildlich gebraucht, sein Interpret hat das aber nicht gemerkt und übersetzt darauf los: *J'aperçois dans vos mains une échelle.* Die gleich darauf folgenden Worte der Wärterin: *I must another way, to fetch a ladder*, hätten ihn auf der Stelle von der Unrichtigkeit seiner Uebersetzung überzeugen können; aber der englische Wortlaut veranlaßte ihn nur, einen zweiten Fehler zu machen, indem er *fetch*, holen, durch *préparer* wiedergiebt. Und wenn ihn das noch nicht stutzig machte, so hätte ihm eine Stelle aus der dritten Scene des III. Aktes die Fehlerhaftigkeit seiner Uebertragung nahe legen sollen. Erst hier nämlich bringt die Dueña die Strickleiter, welche ihr Letourneur schon bei viel früherer Gelegenheit in die Hände spielte.

Diese Probe von Uebersetzungsfehlern schwereren Kalibers läßt Voltaire's Kritik der Letourneur'schen Arbeit nicht ganz unberechtigt erscheinen. Zu den Eigenthümlichkeiten derselben gehört ferner, wie bereits angedeutet, eine unverkennbare und wohl auch begreifliche Rücksichtnahme auf die Aesthetik der damaligen Zeit. Die alleranstößigsten Stellen sind in der ersten Ausgabe in einen Appendix verwiesen, so z. B. die Obscönitaten, welche Hamlet und Ophelia in der Theaterscene oder Capulet's Diener im Anfang des Stückes austauschen oder kommen nur stark retouchiert im Texte selbst zum Vorschein. *A dog of the house of Montagu* wird in Letourneur's Munde zu *la vue d'un Montagu;* aus dem *truepenny* und dem *old mole*, womit Hamlet allerdings nicht gerade passend den Geist seines Vaters anredet, wird *ombre royal* und *invisible fantôme.* Aus dem *whoreson* im Anfang des Lear wird natürlich *un fruit honteux.* Selbst die Bezeichnung des Polonius als *fish-monger* scheint bei Letourneur Anstoß erregt zu haben; er macht aus dem *fishmonger* einen *artisan.* Das ästhetische Zartgefühl des französischen Uebersetzers geht sogar so weit, daß er im II. Akt des Macbeth *bones* (Gebeine) mit *cendres* übersetzt. Ein weiteres Beispiel von Letourneur's Retouchierkunst bietet folgende Stelle aus Romeo und Julia (Akt I, Scene 4). Am Schluß seiner Erzählung von *Queen Mab* sagt Mercutio bei Shakespeare:

This is the hag, when maids lie on their back,
That presses them and learns them first to bear,
Making them women of good carriage.

Bei Letourneur aber drückt er sich also: *C'est elle encore qui visite les jeunes filles dans leur couche virginale, et qui dans la*

négligence et l'abandon du sommeil leur inspire de tendres songes. Daß der Brabantio-Scene zu Anfang des Othello, die Voltaire als Steckenpferd in seiner Polemik gegen Shakespeare benutzte, die stärkste Retouche zu Theil wurde, ist selbstverständlich.

Das Original:

Even now, very now an old black ram
Is tupping your white ewe —

wird in der französischen Retorte zu einem: *un noir vautour se repaît de votre jeune et blanche colombe.* Das weitere: *you have your daughter covered with a Barbary horse*, wird verwässert zu der Wendung: *vous verrez votre fille mère de monstres africains.*

Wir haben mit dem eben genannten Beispiele das Gebiet der Metaphern berührt. Sehr häufig decken sich die Bilder des Originals und der Uebersetzung nicht. Das hat, wofür das eben erwähnte Beispiel maßgebend ist, zum Theil darin seinen Grund, daß gewisse Thiere, die Shakespeare zu Vergleichungen heranzieht, im Reiche der französischen Melpomene noch nicht Bürgerrecht erlangt hatten. Das bekannte *not a mouse stirring* lautet bei Letourneur *pas un insecte a remué.*[1]) Das Bild der Reinheit und Unschuld ist Letzterem stets *la colombe*, das Bild des Gegentheils *le vautour*, womit er bald das originale *ram* oder *dog* wiedergiebt; das Symbol der Wildheit, Löwe und Tiger, statt Drache und Bär; oder er umgeht die Schimpfworte aus dem Gebiete der Zoologie, wie Hund und Eber, beispielsweise in Richard III. durch ein bloßes *monstre* oder *monstre sanguinaire.* Einmal bei den Thieren, sei hier noch bemerkt, daß Letourneur den Wiesel, womit Polonius und Hamlet eine Wolke vergleichen, zu einem Raben macht. Die älteste deutsche Uebersetzung, die von Wieland, ersetzt den Wiesel durch eine Amsel, also auch ein Thier von schwarzem Gefieder. Es liegt der Gedanke nahe, daß beide, der älteste deutsche, wie der älteste französische Uebersetzer, den Vergleich der Wolke auf die Farbe statt auf die angebliche Gestalt bezogen haben, was bei beiden freilich ein Mißverständniß der Absicht des Dichters involvieren würde. Nur zu oft ist der Uebersetzer hinter der poetischen und speziell metaphorischen Ausdrucksweise seiner Vorlage zurückgeblieben. Wenn z. B. Othello von Desdemona unter dem Bilde eines Falken spricht:

---

[1]) Die *dogs of war* im Julius Cæsar werden in seiner Uebersetzung zu *lions de la guerre.*

If I prove her haggard,
Though that her jesses were my dear heart-strings,
I'd whistle her off —

so drückt dies Letourneur, ohne überhaupt das von Shakespeare so oft gebrauchte Bild vom Falken zu verstehen, also aus: *Si je la trouve rebelle à ma loi* u. s. w. Wie wenig getroffen ist folgende Apostrophe Julia's an die Nacht:

Come civil night,
Thou sober-suited matron all in black,
And learn me how to lose a winning match [1])

wenn Letourneur sie sagen läßt: *Étends ton voile sur mes joues, que la pudeur enflamme à l'idée inconnue.* Wie matt die folgende Uebersetzung aus dem gleichen Stücke (Akt I, 5): *Quelle blancheur éblouissante, elle éclipse toutes ses compagnons*, gegen das ursprüngliche

Beauty too rich for use, for earth too dear:
So shows a snowy dove trooping with crows.

Die Zahl der Beispiele dafür ließe sich noch ins Unendliche vermehren; aber für einen Anfangsversuch ist die Letourneur'sche Uebersetzung immer noch ganz respektabel, wenigstens braucht sie sich vor den fast gleichzeitigen deutschen Uebertragungen nicht zu schämen. Die Gedanken seines Originals hat der Franzose in der Hauptsache richtig reproduziert; ja, man kann nicht umhin zu sagen, daß er hier und da durch seine Prosa-Wiedergabe oder durch die Wahl eines anderen Bildes die Absichten des Originals in ein helleres Licht gesetzt hat. Benvolio sagt u. a. zu Romeo (Akt I, Scene 2):

But in those crystal scales, let there be weigh'd
Your lady's love against some other maid
That I will show you, shining at this feast;
And she shall scant show well, that now shows best.

Nicht so poetisch, aber verständlicher heißt es französisch: *Son image est peinte dans tes yeux seule et sans rivale. Mais viens la comparer aux beautés qui brilleront à cette fête, et tu apercevras en*

[1]) Die versifizierte Uebersetzung des Dramas durch Deschamps enthält den hochpoetischen Monolog nicht, worin obige Wendung vorkommt. Von den modernen Prosa-Uebersetzern drückt Fr. V. Hugo sich folgendermaßen aus: *Viens, nuit solennelle, matrone au sombre vêtement noir, apprends-moi à perdre en la gagnant, cette partie qui aura pour enjeux virginités sans tache.*

E. Montégut giebt die Stelle also wieder: *Viens, o nuit complaisante, matrone aux vêtements sévères, habillée toute de noir, apprends-moi, comment on s'y prend pour perdre une partie engagée sur une paire de virginités immaculées.*

elle une foule d'imperfections. Hie und da geht die Wahl eines anderen Ausdrucks aus veränderten Kulturanschauungen hervor. So z. B. sagt Rodrigo zu Iago, seine Geschenke hätten *a votarist* bestechen können. Shakespeare verstand unter *votarist* eine Nonne, Letourneur aber, welcher wohl meinte, daß seine Leser in die Unbestechlichkeit einer Nonne gelinde Zweifel setzen möchten, machte aus dem von dem Dichter gebrauchten Ausdruck *une vestale;* erst Montégut, der *in dubio* immer der genaueste ist, hat unter den französischen Uebersetzern dem englischen Worte durch die Uebersetzung: *une rêligieuse* zu seinem vollen Rechte verholfen.

Schon einige Jahre, bevor Letourneur seine nur für die Lektüre bestimmte Uebertragung veröffentlichte, erschien Shakespeare in freier, klassisch sein sollender Bearbeitung auf der französischen Schaubühne. Jean François Ducis war es, welcher die uralte Waldeiche zum zahmen Gartengewächse zustutzte. «Die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß», sagt Mephistopheles, in Auerbachs Keller zum Singen aufgefordert, und das hätte auch Ducis von seiner Appretierung Shakespeare's im Sinne des französischen Klassizismus sagen können, wenn er mehr Selbsterkenntniß besessen hätte. Das erste Opfer, welches sich der französische Bühnendichter auserkor, war Hamlet, der 1769 aufgeführt wurde. Als mildernder Umstand kann dem Nachdichter kaum seine große Jugend angerechnet werden; denn er war 36 Jahre alt, als er mit seinem Hamlet debutierte. Da gerade dieses Produkt der Ducis'schen Muse im 1. Band des Jahrbuches durch Elze eine eingehende Berücksichtigung erfahren hat, so kann ich mich darüber etwas kürzer fassen. Die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas, der innerliche Kampf des Dänenprinzen, der zwischen Wollen und Vollbringen unentschlossen hin und her schwankt, ist ganz und gar veräußerlicht; es handelt sich in Ducis' Erstlingswerke, das streng nach klassischem Muster gebaut ist, um einen Kampf zwischen Hamlet und Claudius; der Kampfpreis ist das durch die Ermordung des alten Hamlet herrenlos gewordene Königreich.

Oui, cher Polonius,

mit diesen Worten eröffnet Claudius das Stück:

tout mon parti n'aspire,
En détronant Hamlet, qu'à m'assurer l'empire.

Claudius, dessen Charakter bei Ducis die reine Wetterfahne ist, ist hier weder der Bruder, noch der Mörder der «weiland Majestät von Dänemark». Hamlet senior betritt hier nicht die Bühne, sondern

begnügt sich damit, hinter den Kulissen oder in Visionen zu wirken, wahrscheinlich, weil Voltaire's bekannter Versuch in der Eriphyle-Semiramis Fiasko gemacht hatte. Unter Einwirkung der genannten Voltaire'schen Stücke ist Gertrud, die Königin, nach ihrer eigenen, unmotivierten Expektoration ihrer Vertrauten gegenüber, die Mörderin ihres Gatten. Gegen sie, die dänische Klytämnestra, soll, nach dem Willen des hinter den Kulissen gehaltenen Geistes, Hamlet die Rolle des Orestes spielen. Eine klassische Reminiscenz jagt in Ducis' Kopfe die andere: zugleich macht er nämlich, in Erinnerung an Corneille's Cid, Ophelia zu einer Tochter des Claudius, wodurch Hamlet in einen zweiten tragischen Konflikt gerathen soll. Da Gertrud schließlich bereut, schenkt ihr Hamlet das Leben; sie tödtet sich aber doch noch ebenso unmotivierter Weise, wie sie vorher ihr Geheimniß ausgeplaudert hat, während Claudius nicht, wie im Original, seiner Arglist zum Opfer fällt, sondern als Usurpator von seines Gegners Hand im Kampfe den Tod findet. Hamlet aber bleibt leben. Wie Ducis aus klassischen Dramen, alten und neuen, Züge eingeflochten hat, so hat er auch aus andern Shakespeare-Stücken seine Farben gewählt; so spiegelt sich z. B. in einer Unterhaltung zwischen Claudius und Polonius allzu deutlich das Gespräch zwischen Richard III. und Buckingham ab, in welchem ersterer genöthigt sein will, die Krone anzunehmen. Ducis' zweites Stück: *Roméo et Juliette*, bekundet gewissermaßen einen Fortschritt: die Einheit des Ortes ist aufgegeben, die Vertrautenrollen sind beschränkt. Während Ducis den Hamlet seines pseudohistorischen Hintergrunds beraubt und zu einem Familienstück gemacht hat, hebt er dieses Drama viel mehr als sein großer Vorgänger in die historische Sphäre. Dazu hat einerseits die Erinnerung an die blutigen Parteikämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen beigetragen, von deren Greueln Ducis durch den Mund des alten Capulet im I. Akte eine recht anschauliche Schilderung bietet, andrerseits die Anlehnung an Racine's Iphigénie; denn wie ein rother Faden zieht sich durch alle fünf Akte der französischen Nachdichtung dieselbe Idee, nicht allein, daß Julia dem Staatswohl, der Erhaltung des Friedens zwischen den haßentbrannten Parteien, aufgeopfert werden soll, sondern daß sie selbst, gleich der Racine'schen Heldin, sich darin gefällt, ihr Glück und selbst ihr Leben dem Staate zum Opfer zu bringen.

Daneben hat Ducis aus Voltaire's *Mérope* und *Semiramis* verschiedene Effekte, und zwar die auf den Titelhelden wirkenden Motive entlehnt. Derselbe ist, wie der junge Held in der *Mérope*, unerkannt

in seiner Authenticität und selbst ahnungslos im Hause Capulet's, des Erzfeindes der Montagu, unter dem Namen Dolvédo auferzogen worden. Romeo bez. Dolvédo kennt Julia von klein auf; von einer plötzlich aufflammenden Liebesgluth ist also hier nicht die Rede. Aber soweit ist Ducis seinem Meister doch treu geblieben, daß Romeo die Tochter seines Pflegevaters und Kriegsherrn liebt und daß Julia ebenfalls für ihn, den tapfern Paladin ihres Hauses, der seine eignen kriegerische Verdienste mit echt keltischer Renommage in den Himmel hebt[1]), Liebe fühlt, auch so weit, daß Paris sich um Julia's Hand bemüht. Für Vater Capulet sind bei Ducis, wie angedeutet, nur politische Gründe maßgebend, und Julia erklärt ihrem Romeo mit einer Heroinenpose:

Je m'immole à l'État, j'obéis à mon père —

und auf den Einwurf ihres Anbeters:

Je vais donc renoncer au bonheur de te voir —

sagt sie:

La mort viendra bientôt abréger mon devoir.

Auch darin folgt der französische Bearbeiter seinem Spiritus rector, daß er Romeo einen nahen Verwandten Julia's, als ihre Hand durch Paris' freiwilligen Rücktritt für ersteren wieder frei wird, tödten läßt. Bei Ducis ist das bedauerliche Objekt sogar ihr Bruder, der aber, wie Hamlet's Geist, behutsam hinter den Kulissen gehalten wird. Ihre Trostgründe entnimmt die Tochter Capulet's bei Ducis der Rede, welche Marc Antonius an Cæsar's frischblutender Leiche hält.[2]) Endlich tödtet sich auch in der französischen Tragödie Julia selbst; aber mit der Abweichung von Shakespeare, daß es weniger aus Liebe für Romeo geschieht, als um dem Staate den Frieden zu erhalten; Reminiscenzen nicht nur aus den französischen Klassikern, sondern selbst aus Dante's Hölle wirken hier auf Ducis ein: der alte Montagu, ein wahres Monstrum, der unverkennbare Vorläufer eines Han d'Islande, ist wie Ugolino im Hungerthurme mit seiner Nachkommenschaft, den Brüdern Romeo's, umgegangen; er führt den tragischen Abschluß herbei.

Nicht minder abweichend vom Original ist die Behandlung, welche sich 1790 — man weiß nicht, da oder obgleich die Letour-

---

[1]) A. I, Sc. 2: *J'ai toujours sans orgueil compté sur la victoire:*
Mais quand j'aurais rangé l'univers sous ma loi,
Que le prix de ma flamme est encor loin de moi!

[2]) A. III, Sc. 4: *Pardonne, o mon cher frère, à ma douleur extrême!*
Tu connus notre amour, tu l'approuvas toi-même.
Que dis-je? Ah! sans frémir peux-tu me voir, hélas! —
A qui perça ton flanc, pardonner ton trépas etc.

neur'sche Uebersetzung längst in den Händen des Publikums war — **Macbeth** gefallen lassen mußte. Von harmloseren Abweichungen bez. Zuthaten des französischen Dichterlings will ich schweigen. Soweit hält er sich an Shakespeare, daß auch sein Macbeth in der Exposition als ein tapferer Kriegsmann erscheint, was uns durch einen Monolog Fredegonde's, wie Lady Macbeth, wohl in Erinnerung an das Scheusal aus der Merovingerzeit, hier heißt, kund gethan wird. Auch bei Ducis ermordet Macbeth den König Duncan, an dem hier jeder Zoll ein Spießbürger ist, in seinem Schlosse; es erscheint diesmal, wenn auch nicht im Stücke, so doch auf der Bühne, ein Geist, Duncan's nämlich, da Banquo bei Ducis gar nicht vorkommt. Auch Fredegonde hat etwas von Lady Macbeth, sowohl im Thun wie im Leiden. Aber ihre Motive sind himmelweit verschieden von denen bei Shakespeare. Hier tritt nun einmal der Fall ein, daß ein unbefangenes, nicht auf *Shakespeare sans phrase* gestimmtes Urtheil den Abweichungen des Nachdichters eine gewisse Berechtigung nicht absprechen kann. Das Motiv der Lady ist im Original alles Andere als klar, der Grund ihrer exorbitanten Bosheit bleibt uns ein Räthsel; auch daß Macbeth, der von Shakespeare als kinderlos dargestellt wird, so darauf erpicht ist, die Nachfolge eines anderen Geschlechts zu hintertreiben, ist nicht ohne Weiteres einleuchtend. Ducis sucht die Motive zu klären. Die Anspornung Macbeth's zum Königsmord wird in der französischen Nachdichtung mit dem Hasse der Lady gegen Glamis, den angeblichen Todfeind ihres Hauses, den Vertrauten und Reisebegleiter Duncan's, dessen Vertrauen er zum Schaden Macbeth's ausnutze, begründet. Ein weiterer Mordanschlag, der sich bei Ducis gegen Malcolm richtet, den à la Simplicius Simplicissimus in der Einsamkeit aufgewachsenen Sohn Duncan's, aber nicht von Macbeth, sondern von seiner Frau ausgeht, findet dadurch seine Erklärung, daß beide einen Sohn haben, dem die Mutter die Frucht des elterlichen Verbrechens zuwenden will. Das ist verständlich; desto unverständlicher sind die näheren Umstände, unter denen Duncan's Ermordung vor sich geht; desto lächerlicher ist es, daß Macbeth alsbald nach vollbrachter Blutthat, als ob er im Jahre des Heils 1790 gelebt hätte, einen Eid auf die schottische Verfassung leisten soll:

Jure devant nous
Que tu n'es rien ici qu'un premier citoyen,
Qui peut tout par la loi, qui sans la loi n'est rien.

Desto matter ist es, um andrer Geschmacklosigkeiten und dramatischer Verirrungen zu geschweigen, Macbeth *pater peccavi* sagt und sich

nach Auslieferung der Krone an Malcolm selbst den Tod giebt oder ihn, gemäß einer Variante, in der Vertheidigung des Vorigen, gegen den Fredegonde Mörder gedungen hat, findet.

Ueber den französischen König Lear aus derselben Feder, der schon 1783 zusammengeschrieben ist, wollen wir den Mantel christlicher Liebe ausbreiten: auch dem König Johann, der nur eine Episode des Originals, die Gefangenschaft Arthur's, mit analogen Verstellungen behandelt, seine wohlverdiente Ruhe gönnen; nur den Othello, als die letzte und verhältnißmäßig beste Nachahmung des britischen Dichters, möchte ich noch einen Moment ins Auge fassen. Die beste, weil Ducis sich am engsten an das Original anschließt und auch afrikanisch-arabisches Lokalkolorit, von dem sein eigenstes Drama: *Abufar ou la famille arabe,* ein günstiges Zeugniß abwirft, in häufigen Gleichnissen aus dem Leben der Wüste zu Tage tritt. Freilich hat Ducis großes Bedenken getragen, einen richtigen Mohren auf die Bühne zu bringen; er hat darum nach innen und außen eine Mohrenwäsche vorgenommen. Hédelmone, wie Desdemona von dem Bearbeiter umgetauft ist, ist hier noch nicht mit Othello vermählt. Ducis bringt sie in einen scharf zugespitzten dramatischen Konflikt zwischen Liebe zu dem maurischen Feldherrn und Liebe zu ihrem Vater, welcher wegen seiner Ausfälle gegen den Senat strenge Strafen zu gewärtigen hat. Um sich aus der Affaire zu ziehen, bedient er sich Lorédan's, des Dogensohnes, in welchen hier Cassio und Rodrigo verschmolzen sind, und welcher ebenfalls Hédelmone liebt. Diese setzt zwar den Bitten und Drohungen ihres Vaters, sich für Lorédan zu entscheiden, moderierten Widerstand entgegen; aber Othello wird durch seinen Vertrauten Pézare, in dessen Adern kaum ein Tropfen vom Blute Iago's fließt, von der vermeintlichen Untreue seiner Braut überzeugt, natürlich nicht durch das Indicium des anstößigen Taschentuchs; er erdolcht nach der einen Version seine im Bette liegende Braut, von der er Abschied nehmen will — merkwürdige Situation — nicht als der Arzt seiner Ehre, wie der wahre Othello, sondern in der Hitze eines Wortgefechts; nach der andern Lesart, welche die ob jener Lösung in Harnisch gebrachte Kritik herbeiführte, kommt die Aufklärung noch zu rechter Zeit und Hédelmone kann zu Othello sagen:

Va, tout est oublié! va, que ma tendre flamme
Remette et le bonheur et la paix en ton âme.

Also Ende gut, Alles gut. Mit einem guten Worte wollen wir auch von Ducis Abschied nehmen. Er meinte es gut: er hatte, wie

seine Rede an die Akademie bekundet, den richtigen Instinkt, daß das Verstandesmäßige über das Gefühlsmäßige auf der französischen Bühne zu stark vorwalte, und daß das Beharren bei der Ueberlieferung der Bühnenwirksamkeit Eintrag thue. So unglaublich uns auch seine poetische Licenz erscheint, so dürfen doch Zeit und Umstände, unter denen Ducis arbeitete, nicht außer Acht gelassen werden; auch in England mußte sich Shakespeare durch Garrick eine ähnliche Behandlung gefallen lassen. Wenn er mit seiner Begeisterung für Shakespeare, den er seinen Wohlthäter und Patron nannte, in Frankreich etwas wirken, wenn er ihn auf die Bühne gebracht und nicht sofort abgelehnt sehen wollte, mußte er ihn seiner Ursprünglichkeit entkleiden. Dafür entlockte er nicht nur den Augen seiner weiblichen Zeitgenossen Thränen der Rührung; auch den Beifall der Männer seiner Zeit fand er ob seiner purifizierenden Thätigkeit. Selbst ein späterer, der Semi-Romantiker Delavigne, dessen «Kinder Eduard's» Richard III. zum Vater hatten, lobt ihn höchlichst (*il l'[Shakespeare] imitait en maître*). Ducis hatte freilich das große Glück, daß bedeutende Schauspieler, die des Originals kundig waren, das fade Getränk ihres Landsmanns durch Shakespeare'schen Geist veredelten und aus seinen Rollen etwas zu machen wußten, so Talma aus dem Hamlet und Macbeth, Brizard aus dem Lear. Was aber Ducis' Stücken zumeist einen relativ hohen Werth verlieh, war die noch größere Unzulänglichkeit anderer ebenfalls unter dem Einflusse Shakespeare's entstandener Dramen, deren Verfasser auf dem Gebiete der Theorie die reinen Dantons und Robespierres waren, aber in der Praxis fast noch behutsamer als Ducis in den Spuren des alten Thespiskarrens wandelten. Dies gilt in erster Linie von Séb. Mercier, der in seinem Essai: *Sur l'art dramatique* (1773) das bisherige französische Drama mit Haß und Verachtung überschüttete und ganz neue Formen verlangte. Er erhob diese Forderung, auf gründliche Kenntniß der Werke des englischen Dichters gestützt, den er nach seinem Biographen Desnoiresterres auswendig wußte, als der Gelehrteste ihn kaum dem Namen nach kannte. Aber so golden seine Theorie war, so grau war auch seine Praxis. Zehn Jahre, nachdem Ducis seinen Romeo hatte erscheinen lassen, gab er das Drama: *Les tombeaux de Vérone* heraus, welches, wie schon der Name andeutet, denselben Stoff behandelt. Trotz der von ihm bekämpften Theorien geht es in seinem Drama nicht ohne Vertrautenrollen, nicht ohne viele Monologe und lange Deklamationen auf Kosten der Handlung ab. Wie schon Hérault in seinem *François II.* bediente er sich der

Prosa, aus Opposition gegen die Klassiker; aber seine Sprache ist darum nicht minder gespreizt und schnörkelhaft als die seiner Gegner, und um so unnatürlicher, weil sie aus dem Munde eines solchen Umstürzlers kommt. Statt zu sagen: *minuit sonne*, umschreibt er es mit: *l'airain frémissant a sonné la douzième heure;* anstatt zu sagen «meine Eltern», spricht Julia im Anfang des Stückes von *les auteurs de mes jours.* Kein Tropfen Blut fließt in dem ganzen Stücke, welches trotz seines schauerlichen Namens einen guten Ausgang nimmt.

Zu den Literaten, welche Ducis zur Folie dienten, gehört auch Mar. Jos. de Chénier. So pomphaft er auch seinen *Charles IX.* (1789), als das Werk eines freien Mannes ankündigte, das er einer freigewordenen, regenerierten, neuer Dramen bedürftigen Nation widmet, so sehr er auch darin für die politische Revolution Propaganda zu machen suchte, in ästhetischer Beziehung blieb er konservativ. Die einzige Freiheit, die er sich nach Ducis' Vorbild nahm, war, daß er in diesem Stücke die Einheit des Ortes aufgab; aber selbst diese Freiheit giebt er in seinem Drama *Brutus et Cassius*, welches durchweg im Zelte des Brutus spielt, auf; ja derselbe Schriftsteller, welcher die Worte «Freiheit und Nation» so oft im Munde führte, hat die Entdeckung gemacht, daß Shakespeare, da er für das Volk schrieb, nothgedrungen habe schlecht schreiben müssen. Jusserand spricht in Hinsicht auf diesen Rückfall Chénier's die Antithese aus: «Während der Schreckensherrschaft war man klassisch; unter der Restauration wird man romantisch». Und doch war während der Revolution Shakespeare keineswegs in Vergessenheit gerathen, seine Werke müssen vielmehr in weiten Kreisen als bekannt vorausgesetzt werden, da man sich Shakespeare'scher Worte zu politischen Anspielungen bediente[1]). Allerdings absorbierte die Revolution, kraft der von ihr ausgesprochenen Grundsätze, eine Menge von geistigen Kapazitäten, indem sie dieselben in die Kanäle der Politik, der Verwaltungs- und Militärkarriere hineinleitete; aber schon lange vor der Restauration wurden die Grundsätze der Romantiker, und nicht nur in nuce von Népomuc Lemercier, dem Protégé Marie Antoinette's und der Kaiserin Josephine, dem Vertrauten Cambacérès' und Talleyrand's, mündlich und schriftlich proklamiert. In seinen Vorlesungen: *Cours analytique*

---

[1]) In der Februar-Nummer 1792 der *Chronique du mois* (revue girondine) steht nach Darmesteter, *Essais de la litt. anglaise*, die Wendung: *Quand un peuple s'endort sur la foi d'un traité du roi, la moitié se reveille esclave et l'autre se ne reveille point* — mit folgendem Kommentar: Lady Macb.: *He sleeps.* Macb.: *When shall he awake?* L. Macb.: *Never.*

de la littérature générale, brachte er die Vorzüge des englischen Aeschylus immer wieder in Erinnerung: die Gabe desselben, seine Figuren stets der Situation gemäß reden zu lassen, seine Meisterschaft in der Erregung von Mitleid und Furcht, seine Kunst in der Entwicklung der Leidenschaften und in der Zeichnung der Charaktere. In seinem historischen Schauspiele *Pinto*, welches die unblutige Revolution behandelt, die dem Hause Braganza 1640 zum portugiesischen Throne verhalf, übertrug er seine Theorie in die Praxis. Shakespearisch ist an dem Stücke, welches bereits 1800 geschrieben war, aber erst 1834 das Licht der Lampen sah, die Vermischung des Komischen und Tragischen im Dialog und in der Charakterzeichnung; er zeigt darin nach seinen eigenen Worten die Größen dieser Erde, die sonst nur in Amtstracht über die Bühne schreiten, als bloße Menschen *inter parietes: les grands en deshabillé et, pour ainsi dire, nus, sous le fouet de la satire.*[1]) Unter Shakespeare's Einfluß, in der Absicht, realistisch zu wirken, bediente er sich der Prosa, die zwanzig Jahre später Beyle als die einzig wahre Diktion für die Tragödie empfahl. Im engsten Zusammenhang mit der eben erwähnten künstlerischen Absicht Lemercier's steht es, daß er für die *comédie historique* auf die Memoirenliteratur als die ergiebigste Quelle hinwies, ein Wink, den auch die Romantiker nicht unbeachtet ließen, der sie aber auch bisweilen auf Abwege führen sollte. Es traf sich schlecht für Lemercier, daß seine Bestrebungen in die Aera Bonaparte's fielen. Denn diesem lag aus politischen Gründen Alles daran, daß die Tragödie auf den alten Stelzen weiter schritte, daß von der Bühne ja kein Freiheitshauch in das politische Leben dränge. Lemercier fand daher nicht nur nicht Unterstützung, sondern die heftigste Befehdung durch Geoffroy, den «Schrecklichen», welcher die Schalen seines kritischen Zorns über den britischen Eindringling und die Neuerer ergoß. Vielleicht aufrichtiger, aber jedenfalls beschränkter als Voltaire, verdächtigte Geoffroy Ducis und Lemercier als schlechte Patrioten und suchte den intellektuellen Urheber ihrer Werke an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen. Auch Châteaubriand, welcher in Shakespeare den Philosophen und den Dramatiker streng auseinander hielt, der für ersteren nicht genug Anerkennung,

---

[1]) Sein Nachfolger darin war Scribe, der in seinem Lustspiel *Charlatanisme*, 1825, durch den Mund einer seiner Figuren erzählt, wie er sich auf dramatische Kunst oder vielmehr Broterwerb gelegt hat. Shakespeare nennt er freilich nicht als seinen Inspirator.

für letzteren in Hinblick auf Form und Inhalt nicht genug Vorwürfe hatte — auch schon der junge Châteaubriand gab seiner Kritik (*Essai sur Shakespeare, 1801*) denselben patriotischen Beigeschmack, indem er sich über das Studium fremder Sprachen und die Ueberschwemmung Frankreichs mit Uebersetzungsliteratur mißbilligend aussprach. Diese chinesische Mauer wünschte sich auch Bonaparte aus den vorhin angedeuteten Gründen um Frankreich gezogen. Aber keiner trug mehr als gerade Bonaparte durch seine ewigen Feldzüge dazu bei, daß fremde Bildungselemente — südeuropäische, sowie deutsche und englische — Frankreich befruchteten. Wie früher Prévost und Voltaire in England, so war jetzt Frau von Staël mit Shakespeare in Deutschland, seiner zweiten Heimath, bekannt, man darf sagen bekannter geworden, denn während sie sich in ihrem 1799 geschriebenen Buche: *De la littérature* etc. nicht gerade viel über Châteaubriand erhebt, den Philosophen Shakespeare hochschätzt, aber über den Künstler die Nase rümpft, verwirft sie in ihrem 1813 herausgegebenen Werke: *De l'Allemagne*, das Dogma von den drei Einheiten und erklärt die früher bemängelte Vermischung der dramatischen Gattungen für naturgemäß; aber über eine vermittelnde Stellung kommt auch die Freundin A. W. v. Schlegel's nicht hinaus. Ebenso zeigt sich die Wahrheit des Dichterwortes:

Quo semel imbuta est servabit odorem
Testa diu —

an Beyle, der die Stichworte «Wahrheit» und «Natur» ausgab. Es schien, als wollte er in seinem *Shakespeare et Racine* (1823) betitelten Buche Bäume ausreißen, als er die Forderung aussprach, den Vers als illusionsstörend aus dem ernsten Drama auszuweisen. Er hatte es trotz der Vorlesungen A. W. v. Schlegel's noch nicht erfaßt, daß nicht das rhythmische Gewand, sondern der noch immer nachwirkende höfische Einfluß, der zur Rhetorik geneigte Charakter der Franzosen der Krebsschaden der französischen Tragödie sei, und in der Beyle eigenthümlichen Doppelseeligkeit rieth er zum Romantismus, zum Bruche mit der Vergangenheit, zur Wahrheit und Natürlichkeit im Inhalt, in der äußeren Form aber, d. h. im Sprachlichen, zum Klassizismus. *Les tombeaux de Vérone* von Séb. Mercier waren nach seinem Geschmack. Auch Rémusat hätte, wie Beyle und Frau von Staël, am liebsten eine Allianz zwischen Shakespeare und Racine gesehen, sprach sich aber deutlicher dahin aus, daß etwas faul sei im Reiche der französischen Melpomene und prophezeite der literarischen Revolution den Sieg, wenn nicht eine Reform einträte. Es galt Shakespeare auch als Künstler, als dramatischen Dichter dem gebil-

deten Frankreich nahezubringen. In diesem Sinne wirkte, von deutschen Einflüssen getragen, in erster Reihe Guizot, welcher 1821/22 im Bunde mit anderen Gelehrten die Letourneur'sche Uebersetzung, von groben Mißverständnissen gereinigt, herausgab und dieselbe mit einem *Essai sur Shakespeare* begleitete. Hier wird zum ersten Male der Versuch gemacht, den englischen Dichter und seine Dramaturgie als ein Produkt historischer Entwicklung zu verstehen. Als ein riesenhaftes Genie stellt ihn Villemain hin in seinem *Cours de littérature française.* Seinen außerordentlichen Schönheiten entsprächen freilich auch ebensolche Fehler; diese aber sucht Villemain ebenfalls vom geschichtlichen Standpunkte aus zu verstehn. Noch vorurtheilsloser ist Barante *(Mélanges historiques et littéraires, 1824)*, welcher den Hamlet, den Villemain zur Exemplifizierung des Verfehlten herangezogen hatte, als ein von einem großen Gedanken getragenes und durchdrungenes Kunstwerk auffaßte und das, was in den Augen früherer Kritiker fehlerhafte Auswüchse waren, als untrennbare Theile des Dramas hinstellte. Vorurtheilsloser zeigte sich Barante auf jeden Fall; ob sein oder Villemain's Urtheil der Wahrheit näher kommt, ist eine andere, hier nicht zu erörternde Frage. Damals (1824) wurde der Name des Globus-Theaters, welches Shakespeare lange Jahre geleitet hatte, die Benennung einer Zeitschrift, welche für die nächsten Jahre das Hauptorgan der antiklassischen Richtung werden sollte. Alles dies bekundet, daß die Atmosphäre mit Elektrizität geladen war; der zündende Blitz aber war das Gastspiel einer englischen Schauspielergesellschaft, welche 1827 vor vollen Häusern und mit großem Beifall die Meisterwerke Shakespeare's den Parisern vorspielte und ihnen ad oculos zeigte, daß die Einheit des Interesses, welches Guizot als die allein maßgebende proklamiert hatte, alle anderen schönen Theorien aufwiege. War jenes Gastspiel der Engländer der Blitzstrahl, so waren die Dichtwerke der älteren Romantiker Hugo, Vigny, Vitet, Dumas und die zahlreichen Bearbeitungen und Uebersetzungen von Shakespeare's Werken die Niederschläge Shakespeare'scher Einwirkungen, welche auf Frankreich herabfielen. Die ersten Tropfen, um im Bilde zu bleiben, waren die Worte, welche V. Hugo seinem *Cromwell* voranschickte. Noch einmal werden darin alle die Argumente wiederholt, welche seit Lessing in Deutschland und Frankreich gegen das Konventionelle im Drama geltend gemacht worden waren, mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Shakespeare, der dem Ideal am nächsten gekommen sei. Dies geschah aber mit einem bis dahin auf französischem Boden nicht erhörten Siegesbewußtsein. Die bereits

von Beyle ausgegebene Losung: «Natur und Wahrheit», schrieb V. Hugo auf die Fahne der Romantik. Natur und Kunst sind ihm nicht identisch, aber auch nicht heterogen, indem nach ihm die Kunst eine ideale und reale Seite hat. Diese Realität in der Kunst ist ihm wieder ein Produkt von Schönem *(sublime)* und Häßlichem (*grotesque*); da ihm nun das Häßliche auf Erden die Regel, das Schöne die Ausnahme bildet, so wird unter seiner Hand die Aufgabe der Kunst die Darstellung des Häßlichen, welches um so häßlicher erscheint, weil Hugo, dessen Auge überall Kontraste zu sehen pflegte, dessen Geist in der rhetorischen Antithese seine Grundform hatte, ihm das Schöne verschönert entgegenzustellen liebte. Diese Kontrastierung galt ihm als ein Kardinalpunkt Shakespeare'scher Dichterweisheit; in Ariel und Kaliban, einem von Hugo gern gebrauchten Gleichniß der Natur, habe der britische Dichter diese Gegensätze am schärfsten verkörpert; in unzähligen anderen Beispielen aus den Dramen Shakespeare's traten sie seinem französischen Nacheiferer vor Augen. Aber in zweifacher Hinsicht sah Hugo anders als der *l'homme-Océan*, wie er jenen in überschwänglicher Weise nennt. Shakespeare legt diese Kontraste nicht in eine Brust neben einander: Cordelia und ihre Schwestern, die wilde Katharine und die sanfte Bianca, Edgar und Edmund sind, um aus der Fülle von Beispielen einige herauszugreifen, Kontraste in Charakteren; der schwarze Othello und die blendende Desdemona, die Häßlichkeit Richard's III. und die Schönheit des legitimen Thronerben, Ariel und Kaliban Gegensätze in körperlicher Beziehung; das Gespräch der Todtengräber und Ophelia's Bestattung, die Pförtnerscene und Duncan's Ermordung, das Betragen Katharina's vor und nach ihrer Zähmung, Kontraste in Situationen. Alle diese Gegenüberstellungen weisen Hugo's Stücke durch zahlreiche Beispiele vertreten auf. Man vergleiche beispielsweise die schroff gegenüberstehenden Charaktere von Oliver Cromwell und seinem Sohne, von Triboulet und Blanche, die körperlichen Gegensätze von Quasimodo und Esmeralda, die Kontrastierung in Ruy Blas, wo der Held des Stückes sich eben als Reformator eines großen Reiches geriert hat, um sich gleich darauf als Lakaien behandeln zu lassen; im Cromwell, wo Lord Rochester, eben vom Lord Protektor mit dem Tode bedroht, zu einer skurrilen Ehe gezwungen wird. Aber Hugo geht eben weiter als sein Vorbild; er stellt nicht nur Gegensätze dar, welche körperlich verschiedenen Erscheinungen angehören, sondern er drängt die schreiendsten Kontraste in eine Brust zusammen. Beispiele dafür sind Triboulet, der am Hofe Großmeister jeder Verworfenheit ist, in

seinen vier Wänden aber als ehrbarer Paterfamilias sich entpuppt;[1]) die professionsmäßigen Courtisanen Marion und Tisbe, die sich in Muster von Treue verwandeln; Lucrezia Borgia, die mit dem Fluche der Blutschande und unzähliger Mordthaten belastete Verbrecherin, welche Mutterliebe zu dem unbekannten Sprößling einer illegitimen Umarmung fühlt. Aber außer dieser nicht unmöglichen — der Charakter des französischen Volkes bietet nach dem Urtheil des Franzosen Tocqueville selbst einen Beleg hierfür — bei Hugo jedoch schwach begründeten Unterschiedlichkeit innerhalb eines und desselben Menschen, unterscheidet ihn der Zug von Shakespeare, daß er mit Vorliebe, schon seit seinem *Han d'Islande*, welcher sechs Jahre vor seinem Cromwell in die Welt gesetzt wurde, in seinem Quasimodo, seinem Triboulet, seiner Guanhumara, dem Schloßgespenste mit dem aztekischen Namen in den Burggrafen, in der Darstellung der körperlichen Difformität förmlich schwelgte. Ach, was unterscheidet ihn nicht Alles von Shakespeare, dessen Geist er auf sich ruhend glaubte! Wohl hat er von seinem Cromwell an, wenn dieser auch von der scenischen Darstellung ausgeschlossen blieb, viel äußere Handlung auf die Bühne gebracht, Verschwörungen und Parlaments-Scenen, Entführungen und Mordthaten, Hofbälle und Kerkerelend u. s. w. aber unter Beigabe unendlich langer Monologe und Tiraden, deren Langweiligkeit dadurch keine Einbuße erleidet, daß sie — angeblich — nicht an die Adresse der Zuschauer, wie in der klassischen Tragödie, gerichtet sind. Er ist dadurch in zweifacher Beziehung hinter seinem Vorbilde zurückgeblieben. Er hätte, was die Handlung anlangt, wenn er es nicht aus Shakespeare direkt entnahm, bereits aus Lessing's Dramaturgie (74. Vorlesung) lernen können, daß neben der Erregung des Mitleids nicht die des Schreckens, sondern die der Furcht die Aufgabe des Dramatikers sei. Zugleich bewies er, daß ihm dazu das bescheidenste Quantum von Objektivität fehlte. Was ist z. B. die ellenlange Rede Milton's an Cromwell, die nicht minder umfangreiche Ansprache von Ruy Blas an die spanischen Minister anders als je ein lyrischer Erguß des Dichters? Wie äußerst selten kann man Shakespeare dieser antidramatischen Subjektivität zeihen![2]) Wie weit ist

[1]) Mit unverkennbarem Anklang an Othello's Worte, wie er zu Desdemona's Liebe gekommen sei, sagt Triboulet von seiner verstorbenen Frau: *(elle) m'aima pour ma misère et ma difformité.*

[2]) Das kann man z. B. in der Scene, wo Romeo das Gift kauft. In dem Augenblick, wo er von Julia's Tode hört, ist es unnatürlich, daß er soziale Betrachtungen anstellt und Vergleiche zwischen Gift und Gold zieht.

Hugo nicht auch im Punkte der Nachahmung der Natur, soweit dies noch nicht berührt ist, zurückgeblieben? Um Lokalfarbe war es Hugo zu thun. Worauf beschränkt sich aber sein lokales Kolorit? Auf nicht viel mehr als auf Aeußerlichkeiten: Kostüme, Möbel, Waffen — lauter Dinge, auf welche die Shakespeare'sche Bühne keinen Werth legte und legen konnte; aber der Dichter des Macbeth war um so größer im psychologischen Kolorit, das sich in der Diktion deutlich spiegelte, das die Vertreter verschiedener Völker, Stände, Temperamente, Lebensalter u. s. w. deutlich unterschied.[1]) Bei V. Hugo spricht der Bediente wie der Grandseigneur, der Arbeiter wie der Minister, die Königin wie die Frau aus dem Volke.[2]) Der größte Gewinn, den der Dichter des Hernani durch seine Imitation Shakespeare's der französischen Tragödie bescherte, war die größere Freiheit in der Anwendung des Enjambement, also eine größere Gelenkigkeit des Alexandriners, und daß er und seine Schule darauf hinwirkten, daß das nackte und derbe Wort an die Stelle der akademischen Umschreibung trat. Da verstand Alfred de Vigny, der Freund des Vorigen, den englischen Meister besser. In der Vorrede zu seinem Romane *Cinq-Mars* läßt er sich folgendermaßen über sein Ziel aus: *Ce qu'il faut, ce n'est pas 'l'authenticité du fait', mais la vérité d'observation sur la nature humaine. C'est le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son charactère et de son temps.* Also auf psychologische Wahrheit kommt es ihm vor allen Dingen an. Bevor Vigny die aus seiner Quelle geschöpften Erfahrungen in Dramen eignen Entwurfs an den Tag brachte, ließ er seine für die französische Bühne berechnete Bearbeitung des Othello erscheinen. Dieselbe wurde am 24. Oktober 1829 am Théâtre français, der bisherigen Domäne der französischen Klassiker, aufgeführt. Trotz der Kenntniß, welche Vigny vom Englischen hatte, ließ er es doch bisweilen etwas zu stark an philologischer Akribie fehlen. Auf eins seiner argen Mißverständnisse, zu welchem ihm

[1]) Lange vor Hugo's Auftreten wußte die französische Volksbühne besser, was Lokalton sei. Guilbert de Pixérécourt, der Scribe mit zum Muster diente, läßt in seiner *Comédie historique* Christophe Colomb, die Bewohner von Guanahani mit Zuhilfenahme einer das Verständniß vermittelnden Pantomime eine Zeit lang nur karaïbisch reden, dessen Kenntniß sich der Dichter durch den Dictionnaire caraïbe verschafft hatte. Eine Probe gibt Brunetière a. a. O. p. 346.

[2]) Von V. Hugo's Menschen läßt sich mutatis mutandis das Wort Hamlet's: «O es giebt Schauspieler, die weder den Ton noch den Gang von Christen haben» u. s. w., anwenden.

die Barbara Desdemona's verführte, habe ich bereits aufmerksam gemacht. Ein weiteres Beispiel. Bei Shakespeare können die afrikanischen Hexenweiber in den Herzen nur lesen. Vigny aber hat eine größere Meinung von ihnen:

une magicienne,
si profonde en savoir que sa plume eût écrit
toutes les pensers secrets qui passent dans l'esprit.

Im Original will Emilia von dem gefundenen Taschentuche ihrer Herrin nur die Stickerei nachzeichnen und diese Nachzeichnung Iago geben, um eine seiner Launen zu befriedigen. Bei Vigny sagt die Dueña nichts von diesem Vorhaben, welches ihre Untreue einigermaßen entschuldbar erscheinen läßt; auch ihr letzter Zweck ist ein anderer; es gilt *dissiper un peu son effrayant souci.* Hinter dem Schwunge des Originals blieb der französische Uebersetzer, trotz aller eignen Befähigung, nicht minder zurück. Ungefähr wie das Bild einer Blume zu ihr selbst verhält sich, um ein Beispiel für viele zu wählen, Othello's letzte Rede bei Vigny und bei Shakespeare. Aller Duft fehlt der französischen Bearbeitung: die schönen Gleichnisse von den balsamreichen Bäumen Arabiens, von der weggeschleuderten Perle, sie mußten dem französischen Geschmacke, der nach einer schnellen Entwickelung verlangt, der zumal nach Desdemona's Tode mit Siebenmeilenstiefeln dem Ende zustürmt, zum Opfer fallen. Daß die bewußte Brabantio-Scene für den Bühnengebrauch eine starke Retouche erfahren mußte, ist natürlich; weniger natürlich, daß das Publikum des Théâtre français an dem von Othello fortwährend wiederholten *mouchoir* Anstoß nahm und den Bearbeiter nöthigte, dafür *bandeau* einzusetzen.

Es liegt nahe, gleich bei dieser Gelegenheit die spätere Bearbeitung desselben Stückes durch Grammont, welche 1882 auf dem Odéon-Theater zur Darstellung gelangte und noch en vogue ist, zum Vergleiche heranzuziehen. In demjenigen, was Grammont übersetzt, ist er getreuer als Vigny. Kein Wunder, da eine Reihe guter Prosa-Uebersetzungen, wie die von Laroche, Fr. V. Hugo, Montégut, welche nach dem revidierten Letourneur erschienen waren, ihm den philologischen Theil seiner Arbeit sehr erleichterten. Da ist natürlich die afrikanische Sklavin, welcher Vigny noch den Namen Joël angedichtet, verschwunden[1]): Grammont kennt keine Zigeuner-Hexe, welche schreiben kann; ihre Kenntniß beschränkt sich bei ihm darauf, daß

[1]) *Nous avions chez ma mère une fille appelée*
Barbara, pour servante.

sie *dans le coeur le plus profond* zu lesen versteht. Wenn auch dieser Uebersetzer, obgleich es auch in seiner Arbeit an Ungenauigkeiten nicht fehlt, in dem, was er überträgt, genauer ist als sein romantischer Vorgänger, so über- oder unterschlägt er noch mehr vom Originaltexte als Vigny, und zwar in Rücksicht auf die vorhin genannte Geschmacksrichtung seines Publikums. In kaum sechs Verse preßt Grammont die Erzählung von Othello's Reiseabenteuern; die metapherreiche Expektoration Iago's über den freien Willen des Menschen am Ende des I. Aktes ist bei Vigny zu anderthalb Versen zusammengeschrumpft, bei Grammont fehlt sie ganz; ebenso fehlt bei diesem, was Iago zu Othello über den Werth des guten Namens sagt. An Dämpfungen leistet natürlich der neu-französische Bearbeiter ebenfalls das Seinige und verwässert die derbste Stelle in der Brabantio-Scene zu der Phrase: *votre fille se livre au More, sans pudeur.*

Ich kehre zu Vigny in die Zeit der Romantiker zurück. Mit ähnlicher Freiheit wie den Mohren hatte dieser schon vorher den Kaufmann von Venedig, der es aber zu keiner Aufführung brachte, unter dem Namen *Shylock* behandelt. In dem offenen Briefe, welchen Vigny wenige Tage nach der epochemachenden Othello-Aufführung an einen englischen Lord schickte, hielt auch er es für nöthig, die alten Vorurtheile zu bekämpfen, aber in einer Weise, daß seine Zeilen ein sicheres Siegesbewußtsein athmen, während V. Hugo dem Wanderer gleicht, der in einem nächtigen Walde laut pfeift und singt, um durch seine erheuchelte Courage andere zu erschrecken. Wie dieser, so warnte auch jener vor knechtischer Nachahmung, trotzdem auch er in Shakespeare den Meister der modernen Tragödie erblickte. Er wiederholt den Gedanken der Frau von Staël, daß die Kunst auf dem scheinbar höchsten Gipfel nicht stehen bleiben dürfe und fordert, daß die modernen Dichter den geistigen Horizont, den seit Shakespeare's Zeit die Philosophie erweitert hätte, auch weiter spannten. Die reifste Frucht seines Genius ist sein *Chatterton;* seine Lehrlingsarbeit war, so zu sagen, die fünfaktige historische Tragödie: *La maréchale d'Ancre* (1831), wozu ihn die Königsdramen seines Meisters inspirierten. *Si duo faciunt idem, non est idem:* Shakespeare griff aus dem geschichtlichen Schatze seines Volkes stets, selbst in Heinrich VIII., das heraus, was das Nationalgefühl der Engländer höher wallen ließ; Vigny dagegen griff eine Periode französischer Geschichte heraus, welche mit zu den ruhmlosesten Frankreichs gehört; wenn es sich auch in derselben um eine Befreiung Frankreichs von der Herrschaft fremder Günstlinge handelt, so war

doch die Art und Weise der Emanzipation so kleinlich und perfide, daß, da Vigny der Geschichte treu blieb, seine Zuhörer sich der Vorfahren eher schämen als erfreuen mußten. Nichts Aktuelles packte die Zuschauer; der romantische Dichter hatte Hamlet's Rezept, das Publikum seine eigene Zeit im Spiegel sehen zu lassen, nicht befolgt, höchstens ihm Rechnung getragen durch den Korsen Borgia, in dessen Charakterisierung: *sauvage par nation et civilisé comme malgré lui par la politesse de son temps* — gewisse Exemplare der romantischen Schule ihr Spiegelbild erblicken konnten. Die Vorzüge der Dichtung, welche in guter Charakterführung und getreuem Kolorit der Zeit Maria's von Medici bestanden, konnten für die erwähnten Mängel nicht entschädigen. Näher kam Vigny seinem Ideal in seinem *Chatterton* (1834), welcher unverkennbar und an vereinzelten Stellen selbst im Wortlaute [1]) unter dem Einflusse Hamlet's stand. Trotz der himmelweiten Verschiedenheit des Stoffes gleichen sich die Helden beider Stücke in der Ueberschwänglichkeit ihrer Reflexion und Menschenscheu und in ihrer Unfähigkeit, die Schickungen der Erde mit Gleichmuth zu ertragen. Vigny hat sich die im Hamlet vorgetragene Lehre, aktuell zu sein, zu Nutze gemacht, indem er eine Gestalt aus seiner Zeit im Spiegelbilde des Dramas zeigte, nur wieder mit dem Unterschiede, daß des französischen Dichters Individualität überall erkennbar ist, während der englische Dramatiker persönlich unkenntlich bleibt. Auch in diesem Werke Vigny's besteht der Hauptvorzug in der Realität seiner Psychologie. Was diesem auf historischem Gebiete mißlungen war, nämlich die Schöpfung eines national-geschichtlichen Dramas, das wurde von Louis Vitet fast gleichzeitig, ebenfalls mit Anlehnung an die Shakespeare'schen Königsdramen versucht. Er war in der Wahl seines Stoffes glücklicher als der Vorige, welcher eine kleine Zeit herausgegriffen hatte. Vitet wählte die Aera Heinrich's III., in welcher religiöse und politische Leidenschaften den Siedepunkt erreicht hatten und somit dem Dramatiker eine reiche Ausbeute gewähren konnten. In seinem Lesedrama: *Les États d'Orléans*, welches den gleichen Stoff behandelt wie Hérault's *François II.* und in seinen dramatischen Scenen: *Les Barricades*, *Les États de Blois* und *La mort de Henri III.* ist ein Schatz von psychologischer Erkenntniß niedergelegt. Ein Beispiel aus dem zweit-

---

[1]) Im 1. Akt sagt der Quäker zu Chatterton, der ihn *Bonjour, mon sévère ami* angeredet hat: *Pas assez comme ami et pas assez comme médecin.* Gleich darauf sagt er zu Chatterton: *En toi la rêverie continuelle a tué l'action.*

genannten dramatischen Werke bietet die stumme Furcht Heinrich's III., dessen Charakterzeichnung ein nicht genug zu bewunderndes Meisterstück ist, im Augenblicke, als er die Mordwaffen an seine Mignons vertheilt, ohne den Namen seines Opfers zu nennen; bietet das Gemisch von Furcht, Ungeduld und Schamgefühl, welches den Herzog Heinrich von Guise im Vorzimmer des Königs kurz vor seiner Ermordung befällt. Auch die Lokalfarben sind naturgetreu; besonders gelungen sind die zahlreichen Volksscenen in den Straßen und Kirchen von Paris. Aber daß Vitet nicht der Shakespeare Frankreichs geworden ist, lag nicht nur an seinem Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft, sondern auch daran, daß ihm das dichterische Pathos versagt war; der Historiker in ihm überwog den Dramatiker. Auch Alexander Dumas, wobei natürlich nur an den jungen Künstler, nicht an den späteren Bücherfabrikanten gedacht ist, drang nicht tiefer in den Schacht Shakespeare'scher Dichterweisheit trotz aller Begeisterung für den britischen Altmeister, den er durch die englischen Schauspieler 1827 zuerst im Hamlet kennen lernte. Er vergleicht sich selbst in seiner Schrift: *Comme je devins auteur dramatique* mit einem Blindgebornen, der plötzlich sehend geworden, mit einem Adam, der sich erwachend im Paradiese sah. Was Hugo und Vigny fehlte, die dramatische Ader, sie floß bei Dumas in ungewöhnlicher Stärke; was der gelehrte Vitet nicht aufweisen konnte, die dramatische Gestaltungskraft und die dichterische Imagination, sie besaß er in reichem Maße; aber dafür ging ihm fast gänzlich die Innerlichkeit, die psychologische Kunst Vigny's und Vitet's ab. Immerhin geriethen ihm die Menschen besser als seinem Freunde Hugo, von einigen Beispielen abgesehen, unter denen sein Anthony, eine ebensolche Monstrosität wie Triboulet oder Quasimodo, aus dem Nachtgestalten-Kabinet von E. T. A. Hoffmann stammt. In gewissem Sinne ist aber gerade dieses Stück, welches aus Sturm und Drang geboren ist, ein Protest gegen eines der Dogmen des Romantismus. Wie die Klassiker das Alterthum, so hielt der Großmeister der neuen Richtung, Hugo, das Mittelalter für den allein-seligmachenden historischen Hintergrund. Dumas wollte ganz aktuell sein und zeigen, daß die Leidenschaften unter einem ganz modernen Tuchrock ebenso heiß wallen könnten wie unter einem mittelalterlichen Stahlpanzer. Immerhin liebte auch Dumas die historischen Maskeraden sehr. Aber die Dumas'schen Gestalten aus fast allen Gebieten der Weltgeschichte erscheinen nicht als die Verkörperungen großer historischer Gegensätze, wie Cæsar und Brutus, Coriolan und die Plebejer, Richard II. und Heinrich IV.

u. s. w., sondern geben nicht viel mehr als den Namen zu einer Liebesgeschichte. So ist es in seiner Christine, aus welcher im Einzelnen selbst ein Schwerhöriger neben den deutlichsten Anklängen aus Schiller und Scott solche aus Shakespeare heraushören kann; so in seinem *Henri III.*, worin die brutale Eifersucht des Herzogs von Guise die Beeinflussung des Dichters durch Othello sehr nahe legt, so ist es in seinem *Caligula*, und in *tutti quanti*. Er hat von Shakespeare gelernt, die Bühne mit Handlung zu erfüllen; aber von der psychologischen Kunst des Letzteren, der selbst an seine Nebenfiguren solche wandte, ist bei ihm kaum die Rede.

Bei den genannten Mitgliedern der romantischen Schule — bei Hugo, der das Wesen Shakespeare's im Antithetischen sah, bei Vigny und Vitet, welche die psychologische Feinheit des Meisters als Hauptsache betrachteten; bei Vitet speziell, welcher diese Art von Finesse mit größter Objektivität verband; bei Dumas, welcher den Reichthum der Shakespeare'schen Handlung auf die französische Bühne verpflanzen wollte — ist, auch ohne ihr eigenes Bekenntniß, ein unmittelbarer Einfluß Shakespeare's aus der Zahl der anderweitigen auf sie bezüglichen Einwirkungen deutlich heraus zu erkennen.

Es gelang den Romantikern, unter denen besonders C. Delavigne sich von Shakespeare, und zwar durch dessen Richard III. in seinem *Louis XI.* und noch mehr in *Les enfants d'Édouard* beeinflussen ließ, mit nichten, einen vollen Sieg über den Klassizismus davon zu tragen. Im Gegentheil, die Zerrbilder von Menschen, wie sie Hugo und Dumas auf die weltbedeutenden Bretter setzten, bereiteten einen Abfall des Publikums vom Romantismus vor, und es wiederholte sich das scheinbar paradoxe Phänomen des voraufgehenden Jahrhunderts: dem schüchternen antiklassischen Gesäusel zur Zeit des *Ancien régime* entsprach die Sturm- und Drangperiode der Zeit Karl's X. und des Bürgerkönigs, der Umkehr zum Klassizismus in den Zeiten der Revolution und des ersten Kaiserreichs die vermittelnde Richtung, welche aus der Reaktion gegen das Uebermaß der Romantik entstanden war und in Fr. Ponsard ihren Führer fand. Festgehalten wurde die Rücksichtslosigkeit gegen die Einheit von Ort und Zeit, die freiere Behandlung des Verses; aber die Vermischung der Gattungen, der Gebrauch der Prosa für hochtragische Stoffe waren wieder eine Zeit lang verpönt. Die uralte Eiche wurde zwar gestutzt, aber sie hörte trotzdem nicht ganz auf, Frankreich zu beschatten. Selbst in Einzelheiten ist in der nachromantischen Zeit der Einfluß Shakespeare's deutlich zu erkennen: z. B. spiegelt sich die Pandulfo-Scene in König

Johann im I. Akte von Ponsard's *Agnès de Méranie* wieder, wo der Mönch unter Androhung des Interdikts Philipp II. von Frankreich zur Verstoßung seiner Gemahlin Agnes auffordert; es deckt sich Wort für Wort diejenige Scene aus Sardou's *Cléopâtre* mit der aus Antonius und Cleopatra, wo der Bote aus Rom der ägyptischen Circe die Nachricht von der Vermählung des Antonius bringt. Dieses letztere Beispiel beweist aber weniger die unmittelbare Beeinflussung der gegenwärtigen Dramatik Frankreichs durch den britischen Dichter, als daß sein Antonius und Cleopatra im Vaterlande Sardou's wenig oder gar nicht in weiteren Kreisen bekannt ist, weil dieser sonst, durch die Gleichheit seines Stoffes verführt, es nicht hätte wagen können, solche Anleihen von dem Anderen zu machen. Die Auffindung dieser Shakespeare'schen Einzelheit in einem modernen französischen Dichtwerk gleicht der Herauserkennung eines Weizenkorns aus einem Haufen Gerstenkörner. Es ist ein purer Zufall. In tausend andern Fällen wird sich das Weizenkorn nicht aussondern lassen; oder, deutlicher ausgedrückt: in das Meer der französischen Literatur sind seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts so viele Flüsse aus aller Herren Ländern eingelaufen, daß jeder einzelne nicht mehr zu unterscheiden ist — je weiter sie von der Küste, d. h. vom Beginn des Jahrhunderts entfernt sind, desto weniger. Der Werth der hohen Dichterqualitäten, dramatische Gestaltungskraft und Kenntniß des Menschenherzens in seinem Fundamente, welche die beiden größten Dramatiker des modernen Frankreichs, A. Dumas jun. und V. Sardou, auszeichnen, ging zwar den Franzosen zuerst aus Shakespeare auf; mehr oder minder unbewußt aber lag das, was den Dramatiker macht, der späteren Generation im Blute. Beide eben genannten dramatischen Dichter repräsentieren uns gewisse Seiten von dem Wesen des Altmeisters. Mit der Hugo'schen Neigung für Kontraste und speziell der Vorliebe, solche in eine Brust hineinzulegen, verband der jüngere Dumas, dem die Phantasie seines Vaters fehlte, nicht geringe psychologische Kenntnisse, während Sardou mit einer glänzenden Einbildungs- und Gestaltungskraft, sowie der historischen Akribie Vitet's begabt, eine tiefe Innerlichkeit vermissen läßt. Dieser Abstand Sardou's, des geschickteren Dramaturgen, von Shakespeare, dem größeren Dichter, wird auf der französischen Bühne kaum recht zur Erkenntniß kommen, weil bei der schärferen Zuspitzung auf die Handlung manche lyrische Blüthe, überhaupt manche sprachliche Schönheit des englischen Originals fallen muß. Seit dem Anfang der sechziger Jahre spielen die Stücke Shakespeare's, der in Paris eher zu einem Denkmal gekommen

ist als Racine und Corneille, eine bedeutende Rolle im Repertoir der Pariser Theater. Dem älteren Dumas gebührt der Ruhm, den englischen Meister durch seine Bühnenbearbeitung des Hamlet und dessen Aufführung am Théâtre historique (15. Dezember 1847) in die weitesten Kreise Frankreichs eingeführt zu haben. Angesichts des trefflichen Aufsatzes von Elze im I. Band des Jahrbuches kann ich mich auf das Alleräußerste beschränken. Die Hauptsache ist, daß Hamlet, dem Dumas im ersten Akte zu einem galanten Gespräche mit Ophelia Gelegenheit giebt, am Schlusse der Tragödie nicht stirbt; nur äußerlich wird dies dadurch motiviert, daß er in dem Zweikampf mit Laertes keine Wunde erhält. Der Geist seines Vaters, welcher sich zum Schluß noch einmal auf die Erde bemüht, befiehlt ihm, leben zu bleiben. Als wenn der Geist des alten Ducis wiedergekommen wäre! Und er ist aus Frankreich noch nicht verschwunden; denn noch immer erfreut sich die Dumas'sche Bearbeitung der größten Beliebtheit. Für das Interesse, welches die Franzosen an diesem Stoffe nehmen, spricht die große Zahl poetischer Einzelübersetzungen; seit 1828 ist der Hamlet ein halbes Dutzend mal in Versen übersetzt worden, zuletzt von Reinach (1880), auf dessen Hamlet-Uebertragung ich bei späterer Gelegenheit kurz zurückkommen will. Eine noch größere Beliebtheit aber als Hamlet genießt Macbeth in Frankreich. Dieses Drama ist, wie Darmesteter ausdrücklich bestätigt, dasjenige von denen Shakespeare's, für welches die Franzosen die meiste Vorliebe besitzen. Das ist auch ohne weiteres einleuchtend. Macbeth ist nämlich erstens das formvollendetste Werk des «Corneille von London», sowohl hinsichtlich der Einheit und Logik der Handlung als auch hinsichtlich der Diktion — Vorzüge, die für ein französisches Theaterpublikum noch durch den Umstand vermehrt werden, daß sie in dem Helden des Stückes einen Vertreter ihrer Rasse, den blutsverwandten Kelten erblicken müssen, während Hamlet mit seiner germanischen Natur ihnen doch nur ein Fremder ist. Die außerordentlich große Zahl von Uebersetzungen beweist das Interesse unserer westlichen Nachbarn am Macbeth. Gleich ein Jahr nach dem epochemachenden Auftreten der englischen Schauspieler in Paris erschien nach Darmesteter (*Ess. de la litt. angl.*) ein Macbeth in der opernhaften Gestalt von Middleton-Davenant am Nationaltheater, dem seit 1839 verschiedene melodramatische Bearbeitungen an Pariser Vorstadttheatern folgten. Die französische Phraseologie wurde seit dieser Zeit durch verschiedene Wendungen, wie: *Le festin de Macbeth*, *la tache ineffaçable*, *le spectre de Banquo,* bereichert. Die

Uebersetzungsliteratur wurde in noch höherem Grade bereichert. Schon 1826 hatte Sorsum mit Nichtbeachtung des Umstandes, daß es der französischen Sprache an Quantitäten gebricht, das Original in Blankversen nachgeahmt; in den vierziger Jahren hatten Jules Lacroix und E. Deschamps, in den fünfziger Jahren Léon Halévy und Wailly den Macbeth übersetzt; in den sechziger Jahren Châtelain, noch später J. Richepin, der Dichter des schönen Märchendramas: *Vers la joie*, und G. Clerq ihn übertragen bez. für die Bühne bearbeitet. Als die besten Uebersetzungen gelten den Franzosen nach Darmesteter diejenigen von Lacroix und Deschamps. Letzterer giebt der genannte Literarhistoriker wegen ihrer Ungezwungenheit trotz ihrer minderen Wortgetreulichkeit den Vorzug. Beide fanden im Odéon-Theater, dem Lieblingsheiligthume Shakespeare's in Frankreich, Aufnahme; die Lacroix'sche lebt daselbst noch heute. Sie hält sich ungleich strenger an das Original als die Hamlet-Bearbeitung von Dumas: ihr Unterschied von ihrer Quelle besteht in nicht viel mehr, als in der strengen Wahrung der Ortseinheit während jedes der drei ersten Akte, wodurch eine Verschiebung der Scenen bedingt ist; sodann ist Macduff mit einer etwas größeren Rolle bedacht, indem ihm fast ausschließlich die Worte in den Mund gelegt werden, welche Rosse und Angus in der Zusammenkunft mit Macbeth und Banquo zu sprechen haben. Daß Kürzungen vorkommen, ist fast selbstverständlich; die Pförtnerscene ist z. B. bis auf einige wenige Worte ganz getilgt. Auch ein Theatereffekt, daß die Hexen Macbeth in dem Momente sich zeigen, in welchem er in mörderischer Absicht Duncan's Schlafgemach betreten will, darf nicht als Sünde gegen den Geist der Dichtung betrachtet werden. Die Uebersetzung ist ungleich: Verfehltes und Gelungenes wechseln ab. Mißlungen ist z. B. der Schluß von Macbeth's Selbstgespräch auf der Haide:

Ma pensée, où s'imprime
Un fantôme de meurtre, a désorganisé
Mon être qui succombe, anéanti, brisé;
Et rien n'existe en moi que chimère et mensonge.

Wie sehr diese Uebertragung hinter der Absicht des Originals zurückbleibt, lehrt die hinsichtlich der Genauigkeit vortreffliche Uebersetzung von Montégut, wo die Stelle also lautet:

Mon âme, chez qui l'idée du meurtre est encore à l'état de chimère, ébranle à ce point ma faible humanité, que toutes les facultés de mon être sont étouffées par cette supposition, et que rien pour moi n'existe, sauf ce qui n'existe pas.

Ganz vorzüglich dem Gedanken nach dagegen ist Lacroix der ›lch-Monolog gelungen, dessen Anfang folgendermaßen bei ihm lautet:

Est-ce un poignard qui brille? Viens, oh! vite!
Tourné vers moi, ton manche à te saisir m'invite!
Viens donc! mais je te vois, et ne puis t'approcher!
Fatale vision, n'es-tu pas au toucher
Sensible comme aux yeux? Ou n'es-tu qu'un mensonge,
D'un cerveau qui bouillonne épouvantable songe,
Un poignard en idée? Oui, je te vois luisant,
Réel comme ce fer que je tire à présent! —

Das gerade Gegentheil dieser im Ganzen recht pietätvollen ›arbeitung ist die von Halévy; sie ist geradezu ein Kuriosum, dessen enntnißnahme ich deutschen Lesern nicht vorenthalten möchte. Die ›rtlichkeit entspricht im Anfange des Stückes derjenigen des Originals; an sieht auch auf der Scene drei «*sorcières*», von denen aber die ühnenanweisung ausdrücklich bemerkt: *elles sont jeunes et belles,* was ›n Autor nicht abhält, sie gleich darauf durch ihren Anblick auf acbeth und Banquo abschreckend wirken zu lassen. Da der Schlacht- ›richt des Sergeanten wegfällt, haben diese drei Grazien gleich Gelegen- ›it, an die beiden schottischen Feldherren ihre Prophezeihungen zu ›hten. Wenig geschmackvoll sagt Banquo zu ihnen:

Parlez, si dans le ciel vos regards savent lire.

Zu beiden stoßen einige schottische Edelleute, hier heißen sie acduff, Lenox und ein ganz frei erfundener Douglas. Lenox theilt acbeth mit, daß der König die nächste Nacht auf Inverness sein ast sein wolle; Macduff macht ihn mit seiner Rangerhöhung bekannt. ‛ährend sich Macbeth seinen Gedanken überläßt, tauschen Douglas ıd Macduff, welch' letztrer jenem von vornherein feindlich gesinnt t, ihre Ansichten darüber aus. Douglas meint:

Il bénit le monarque et sa faveur puissante.

‛orauf Macduff erwidert:

Non, dans ce coeur jaloux l'ambition fermente.

Die folgende Scene spielt in Inverness. Die Lady schließt ihren ›oßen Monolog mit folgender Geschmacklosigkeit:

Qu'une femme t'apprenne à saisir la couronne,
Que tu laisseras fuir quand le ciel te la donne.[1])

[1]) Auch die Schlegel'sche Uebersetzung ist hier geschmacklos. Sie übersetzt *ıetaphysical aid*' mit «des Himmels Wunderhilfe». Die über alles Lob erhabene acbeth-Uebersetzung von Bodenstedt trifft auch hier das Richtige mit der «Macht r Geister». Noch genauer ist «überird'sche Hilfe», womit Leo die englischen Worte der von Ulrici herausgegebenen Uebersetzung wiedergiebt.

Darauf meldet Seyton in einem halben Vers die bevorstehende Ankunft Duncan's. Im Original vergleicht die Schloßherrin die heisere Sprache des Eilboten mit Rabengekrächz, welches Duncan ankündigt; hier hört die Lady diesen Laut in Wirklichkeit:

Quel est ce bruit étrange? est-ce l'oiseau de proie,
Qui fête leur entrée et pousse un cri de joie?

Da es aber zu weit führen würde, die eigentliche übersetzerische Arbeit unter die Lupe zu nehmen, so beschränke ich mich darauf, die scenischen Vorgänge dieser Nachdichtung mit dem Original zu vergleichen. In der nun folgenden Unterredung der beiden Gatten macht Macbeth die mysteriöse Bemerkung, daß beide ein Eid binde, die That zu vollbringen. Die Begegnung desselben mit dem Könige findet in Inverness statt; hier promoviert auch letztrer seinen Sohn zum Prinzen von Cumberland. Dies verursacht dem ehrgeizigen Herrn des Schlosses nicht nur geheimen Aerger, wie bei Shakespeare, sondern entlockt ihm folgende Worte, an Banquo gerichtet:

La choix de ce Malcolm pour la grandeur suprême
Est triste pour vos fils,

worauf dieser antwortet:

Autant que pour vous même.

Macbeth befiehlt ihm nun durch eine Geste Stillschweigen an.

Am Schlusse des Aktes, der in seinem weiteren Verlaufe keine Abweichungen vom Original aufweist, sagt die Lady zu ihrem Gatten: *Buvez en rentrant à la santé du roi.* In Shakespeare's Geleise verläuft auch der zweite Akt, soweit er die Mordnacht betrifft. Von da an verfährt Halévy mit einer poetischen Licenz, wie sie Ducis sich kaum größer herausnahm. Die grobkomische Pförtnerscene fehlt natürlich; der Cerberus von Inverness wird hier ersetzt durch *un garde*, der ein Paar stereotype Worte redet. Die hochpoetischen Schmerzensausbrüche Macduff's sind allen Schwunges entkleidet und eben nur dem Inhalt nach wiedergegeben. Hier berichtet Lenox, daß Macbeth die verdächtig aussehenden Kämmerlinge Duncan's getödtet habe. Während der Shakespeare'sche Macduff nur ein vorwurfsvolles «Warum thatet Ihr's?» dafür hat, wird der französische deutlicher und sagt:

Qu' avez-vous fait, grand Dieu.
Mais ces deux serviteurs auraient parlé peut-être . . .
S'ils étaient innocents du trépas de leur maître?
C'est un assassinat!

Im weiteren Verlaufe des Dialogs ruft Douglas *vengeance*, worauf Macduff eingeht und die beiden Königssöhne seines Schutzes ver-

sichert. Dann wendet er sich an ein steinernes Christusbild, welches die französische Bühnenbearbeitung vorschreibt, und sagt unter anderem:

Nous venons tous ici, prosternés devant toi,
Te demander le nom de l'assassin du roi.

Mit einem Blick auf Macbeth, der sich ebenfalls dem Kruzifix zu Füßen geworfen hat, bittet er nochmals um Entdeckung des Verbrechers. Mit den für sich gesprochenen Worten Macbeth's: *Qui donc vais-je implorer?* schließt der Akt.

Der dritte Aufzug beginnt, wie im Original, mit einem Monologe Banquo's, der aber hier ungleich länger gehalten ist: wir erfahren aus ihm, daß Macduff gegen Macbeth's Wahl protestiert und daß auch Lenox den Hof gemieden hat. Im Weiteren hält sich der Bearbeiter zunächst an seine Vorlage, nur läßt er Seyton die Mörder dem Könige vorstellen; diese heißen hier Donald und Fergus und werden charakterisiert als zwei *obscurs officiers sans nom, sans avenir que dans les rangs derniers la fortune relégua.* Da Banquo ohne Aufopferung der Ortseinheit in demselben Akte als Gespenst auftauchen soll, hätte es einer Aufforderung und Zusage, den Mord auf der Stelle zu vollziehen, bedurft. In der Bearbeitung von Lacroix, welcher ebenfalls im 3. Akte die Ortseinheit wahrt, ist dies geschehen; hier steht nichts davon. Ein Gespräch zwischen dem neuen Königspaare, welches, wenn auch in Worten sehr frei, im Sinne des Originals gehalten ist, führt zu der Bankettscene über, worin sich Halévy das non plus ultra von Freiheit erlaubt. Natürlich ist hei ihm der Saal *brillamment* erleuchtet, was für die beabsichtigte Geistererscheinung ebenso gut paßt wie die Tageshelle in der Semiramis. Das auffällige Betragen Macbeth's gegenüber der Vision Banquo's trägt ihm von seiner Lady den Vorwurf ein:

Vous êtes un indigne. Allez, je vous méprise —

und er, ganz dem Geiste des Originals zuwider, antwortet:

Et moi, je vous maudis, car vos affreux conseils . . . .

Die Gäste des Königspaares begnügen sich nicht mit der bescheidenen Rolle, die ihnen Shakespeare zugewiesen hat, sondern Douglas spricht:

Ah ce mal violent qui trouble sa raison,
Je le connais, amis! C'est meurtre et trahison!

und erhebt alsbald die Anklage, daß Macbeth Duncan umgebracht habe, und daß der blutige Schatten, von welchem ersterer phantasiert habe, der des früheren Königs gewesen sei. Macbeth erklärt, daß er nicht Duncan's, sondern Banquo's Schatten gesehen habe, was einem

der Gäste ein bei Seite gesprochenes *nouveau forfait!* abnöthigt. In diesem Augenblicke meldet ein Offizier *coram publico*, daß man Banquo's Leiche in einem Gehölz gefunden habe. Macbeth fällt *anéanti sur un siège*, die Königin bringt es zu einem: *Grand dieu!* Douglas bricht nun in die Worte aus:

L'entendez-vous?
Doutez-vous encore?

Darauf erwacht Macbeth aus seiner Versunkenheit und spricht:

Qu'on arrête ce traître
Qui d'un crime odieux ose accuser son maître.

Er fährt, durch den Zuruf des Douglas, Duncan, sein Herr, liege im Grabe, unterbrochen, fort, man solle Banquo's Mörder aufsuchen, und in demselben Athem bietet er dem goldenen Berge, der ihm Fleance's Leichnam bringen könnte. Gleich darauf folgt ein Zwiegespräch der beiden finstren Gatten, wie im Original; aber von dessen Geiste hat es auch keinen Hauch verspürt. In der französischen Bearbeitung ergeht sich die Lady in neuen Invektiven gegen Macbeth: er solle die Reue Jammerseelen überlassen; der Anblick der Krone sei das beste Mittel, ihn gegen Gewissensbisse zu feien. Um ihr entgegen zu kommen, erklärt er, daß Douglas unter Martern sterben solle, und daß er in ihren Augen durch Begehung neuer Blutthaten Gnade zu finden hoffe.

Der IV. Akt beginnt in der Grotte der Hexen — pardon, der *jeunes et belles sorcières.* In nur 3 Versen wird ihr ganzer Hokuspokus abgethan, und der Nachdichterling macht es sich gar zu leicht, wenn er die beiden ersten Verse also reimt:

Mêlons la chair du tigre au sang de la lionne;
Que sur l'ardent brasier la chaudière bouillonne.

Shakespeare läßt sich die Hexen in der Mischung der heterogensten Dinge ergehen; nur der Reim auf *bouillonne* war für *la lionne* hier maßgebend. Konsequent in seiner Geschmacklosigkeit läßt der französische Bearbeiter seinen Helden, nachdem er das Orakel vom Birnamswalde gehört hat, ausrufen:

Je suis donc à couvert sous les ailes divines;
Le ciel veut que je règne.

In der folgenden Scene, worin des Franzosen keltische Phantasie wieder in's Kraut schießt, hat Macduff soeben von Lenox, einem andern *schottischen* Flüchtling, einen Brief erhalten, des Inhalts, Macduff sei

ein Werkzeug des Usurpators. Diese Mittheilung hat die Wirkung, daß der Verdächtigte dem Ueberbringer der Botschaft seinen Handschuh hinwirft.

Dieser nimmt ihn mit den Worten auf:

Pour mon maître, seigneur, j'accepte ce défi —

und Macduff:

Le soir, au bord du lac, près la tour d'Adelfi.

Adelfi — wieder ein sehr billiges Reimwort.

Darauf erscheint Malcolm und erklärt ihm, Lenox habe seinen Argwohn gegen ihn in's Leben gerufen. Weniger loyal als bei Shakespeare bricht der verdächtigte Than hier in die Worte aus:

Je vous en punirais, si vous n'étiez mon roi.

Das genügt, um den Verdacht des Thronerben zu beseitigen der sich nun in unwahren Selbstanklagen, wie im Urtexte, ergeht. Lenox erscheint wieder, und schon besprechen sich Macduff und letzterer über den Zweikampf, als Douglas auftritt. Wie er aus Macbeth's Haft entkommen ist, bleibt völlig unaufgeklärt. Er erstattet Bericht von dem Schicksale der Familie Macduff's, nur ohne die dramatische Spannung, welche dem Original eigenthümlich ist. Mit einem *pardon* gesteht Lenox seinen Irrthum ein; Macduff aber begnügt sich nicht mit der Bitte, daß Gott seinen Todfeind in das Bereich seines Schwertes führen möge, sondern fügt in keltischer Prahlerei hinzu:

Qu'il enferme son corps sous un rempart d'acier,
Je lui présenterai le mien sans bouclier.

Aber alle erwähnten Abweichungen von der Schlichtheit des Originals sind ein Kinderspiel gegen das, was der letzte Akt bietet. Der Bearbeiter giebt seinen Lesern drei verschiedene Fassungen desselben. Es dürfte zu weit führen auf alle drei einzugehn; es wird genügen, wenn ich diejenige Fassung, auf welche sich der Autor am meisten einbildet, zur Kenntniß bringe. Dem Phantasiespiele desselben liegt ein grandioses Mißverständniß zu Grunde. Auf die Kunde von der Ermordung seiner Kinder bricht Macduff bekanntlich in die Worte aus: «Er hat keine Kinder». Er meint natürlich damit nur, daß nur ein Mensch, der nicht selbst Kinder habe, solcher Grausamkeit fähig sei. Halévy faßt diese Worte ganz anders: hier bedauert Macduff, daß Macbeth keine Kinder habe, an denen er sich rächen könne. So bringt es der Bearbeiter dahin, daß die im Urtexte so sympathische Gestalt Macduff's zum Gegenstande des Abscheus wird, und der blutige Macbeth fast wie ein Heiliger dagegen erscheint.

Im Anfange dieses V. Aktes fordert die Lady ihren Gatten auf, die Krone ihrem rechtmäßigen Erben zurückzugeben. Dieser verneint die Erfüllung dieses Wunsches in Rücksicht auf ein Kind, welches einst die Lady angenommen habe:

Cet orphelin sans nom, hôte mystérieux
Que tes soins inquiets cachent à tous les yeux:
Eh bien, je veux qu'il règne . . .

Der Königin entlockt dies ein: *O céleste justice;* sie versichert ihm im Fortgehn, er habe ihre Träume nicht mehr zu fürchten; sie fühle bereits den Tod. Gleich darauf meldet Seyton das Herannahen Macduff's, welcher Malcolm ein neues Heer zuführe, überall mit Feuer und Schwert Rache ausübend. Macbeth ruft nun aus: er dürste nach Kampf mit diesem Gegner und fügt die keltische Renommage hinzu: *Mon corps tout en lambeaux le combattra.* Es dauert auch keinen Augenblick, so stürzt Macduff mit gezücktem Schwerte herein. Als der Usurpator, erschüttert durch die Mittheilung von der Geburt seines Feindes, seine Waffe wegwirft, läßt sich Macduff also vernehmen:

Tu te rends donc enfin et ta vie est à moi!
Mais avant de venger mes enfants et leur mère . .
Oh! s'il avait un fils! Si je pouvais!

In diesem Moment stürzt ein Kind auf Macbeth zu mit dem Ausrufe: *Mon père!*

Nun begeht der französische Poet an Shakespeare geradezu ein Kapitalverbrechen, wenn er seinen Macduff, nach Ausstoßung eines Wuthschreies sagen läßt:

Son père! Il se pourrait? Son père! Dieu m'entend!
O joie! o ma vengeance! Il avait un enfant!
Ma fureur à la fin ne sera pas trompée.

Schon will sich der Barbar auf das Kind stürzen, als Macbeth, sein Schwert aufhebend, zu dessen Schutze eintritt. Jener will den Worten des Thronräubers, daß es nicht sein Kind sei, nicht glauben. Nachdem er Macbeth besiegt hat, stürmt er zum zweiten Male auf den Knaben los, welcher um Gnade bittet. Aber kindliche Bitten hätten den Unmenschen nicht zu rühren vermocht; doch Blick und Stimme des Kindes und seine Worte, so blutig sei es bei der Ermordung seiner Mutter auch zugegangen, üben auf den Berserker Eindruck aus. Ein Collier thut das Uebrige: Macduff hat seinen «Eric» wieder; als ihm nun der sterbende Macbeth erklärt, daß die Lady die Abstammung dieses Kindes vor ihm verborgen gehalten habe, krönt der Barbar

von Macduff seine Rohheit damit, daß er seinem verscheidenden Gegner mit Genugthuung erzählt, er habe eben dessen Gattin getödtet. Mit den Worten Macbeth's à la Ducis:

Entends-tu ces fanfares?
Dieu, qui permis le crime, au moins tu le repares!
Le ciel te rend un fils, le ciel te venge . . . Et moi,
Mes yeux, en se fermant, rencontrent ceux du roi —

schließt das Stück.

Damit verglichen sind u. a. die Uebersetzungen bez. Bühnenbearbeitungen des Othello von Grammont, des Kaufmanns von Venedig von Vigny, des Hamlet von Dumas, des Romeo von Deschamps, dessen Aufführung nur ein unglücklicher Zufall verhindert hat, wahre Musterbilder von Treue. Selbst die opernhafte Behandlung Shakespeare'scher Sujets hält sich strenger an das Original. Diese hat nicht lange auf sich warten lassen. Den älteren italienischen Komponisten wie Rossini und Bellini war es nicht bestimmt, für den englischen Dichter in Frankreich Propaganda zu machen: Othello und Romeo war ihnen nichts weiter als eine Etiquette für neue Koloraturen und Arien. Die ältere italienische Oper konnte bei ihrer Aktionslosigkeit für die betreffenden Stoffe kein Interesse einflößen; erst französische Meister, welche in Berücksichtigung des Nationalcharakters ein handlungsreiches Libretto zu Grunde legten, trugen viel dazu bei, eine große Zahl von Shakespeare's Dramen in Frankreich populär zu machen. Jules Barbier und Mich. Carré gingen zuerst auf die Quellen zurück und lieferten Gounod und Thomas die relativ getreuen, auch in Deutschland bekannten Texte zu ihren Opern: *Roméo et Juliette* und *Hamlet.* Ein Libretto zur musikalischen Behandlung dieses Stoffes gerade, der durch seinen nicht-gefühlslyrischen Charakter davor am sichersten zu sein schien, lieferte bereits 1868 Pierre de Garal für den mir nicht bekannten Komponisten Aristide Hignard. Da Garal seinen Hamlet als *traduit de Shakespeare* bezeichnet, so muß man sich freilich oft über seine poetische Licenz wundern. Angesichts des opernhaften Charakters der Uebertragung kann ich mir es wohl ersparen, auf Details einzugehen. Eine Probe für viele. Nachdem Hamlet seinen ersten Monolog heruntergesprochen bez. heruntergesungen hat, erscheint Ophelia, und es entspinnt sich zwischen beiden ein Liebesduett. Nachdem Ophelia dem Prinzen erklärt hat, der Rangunterschied zwischen ihr und ihm erfülle sie gegen seine Liebesschwüre mit Mißtrauen, entgegnet Hamlet:

Mon royaume n'est qu'un fantôme,
Et je vous donne mon royaume
Pour un baiser.

In einem kurzen Ensemble-Stück wiederholt er diese Verse; nur an Stelle des letzten heißt es: *Cher enfant, il sera le tien* und Ophelia singt gleichzeitig:

Mais que m'importe son royaume?
Dans un palais ou sous le chaume,
Auprès de lui, je serais bien.

Andrerseits ist nicht zu verschweigen, daß Garal dem Geiste des Originals im Einzelnen sowie im Ganzen bis zu einem gewissen Grade gerecht geworden ist. Der Held des Dramas bleibt nicht wie bei Ducis und Dumas am Leben, sondern stirbt auf die von Shakespeare vorgeschriebene Weise. An vielen Stellen ist die Uebersetzung des Urtextes durchaus würdig, wie z. B. in der Anrede des alten Hamlet an seinen Sohn:

Horrible, horrible. horrible!
Si ton coeur n'est pas desséché,
Brise ce lit royal où l'inceste est couché.
Mais quel que soit l'effet de ton courroux terrible,
Épargne au moins ta mère et laisse le remord
La punir dans sa vie et le ciel à sa mort.

Dank der Mendelsohn'schen Musik hat sich auch der Sommernachtstraum, dessen textliche Fassung P. Meurice, der Mitarbeiter Dumas' beim Hamlet, besorgte, auf französischen Bühnen eingebürgert. Zum Sturm schrieb Amb. Thomas eine begleitende Musik, zu Viel Lärm um Nichts H. Berlioz, welcher schon 1828 eine dramatische Symphonie zu Romeo und Julia geschrieben hatte, unter dem Titel *Béatrice et Bênédict.* Auf der Bühne des Odéon-Theaters, wo die Berlioz'sche Bearbeitung aufgeführt wurde, war ein Jahr zuvor derselbe Stoff als *Beaucoup de bruit pour rien* von Legendre zur Darstellung gelangt. Ersterer hatte sich strenger an das Original gehalten; das Publikum aber gab der französisierenden Bearbeitung von Legendre den Vorzug. Eine ähnliche ablehnende Haltung nahmen die Besucher des ebengenannten Theaters gegen den Macbeth von G. Clery ein, woran sich eine kleine literarische Fehde knüpfte. Auf der einen Seite wurde auf das nicht mehr Zeitgemäße in Shakespeare aufmerksam gemacht, während die Gegenpartei es lobte, daß sich der Bearbeiter so eng an seine Vorlage angeschlossen habe. Gegen diese Verehrer des Originals macht Brunetière nicht

mit Unrecht geltend, daß man kaum sechs oder acht Shakespeare-Dramen in ihrer Integrität zur Aufführung bringen könne, da zur Zeit ihrer Entstehung die Bühne über Raum und Zeit mit größter Souveränität geschaltet habe. Eingehender behandelt J. Guillemot in der *Revue littéraire* 1892 die Gründe, warum ein ungeschminkter Shakespeare auf einer modernen Bühne nicht mehr möglich sei. Außer den von Brunetière angedeuteten Rücksichten macht er den Umstand der bisweilen mangelhaften oder gar fehlenden Motivierungen bei Shakespeare geltend, und daß der Dichter oft den Schwerpunkt des Interesses dahin verlege, wo wir es nicht erwarten und umgekehrt; nicht mit Unrecht führt er gegen das Verlangen, die betreffenden Dramen ganz intakt aufgeführt zu sehen, auch Gründe ästhetischer Art in's Gefecht. Auch die deutsche Bühne nimmt berechtigten Anstoß an den obscönen Witzeleien, in welchen sich z. B. Beatrice, Helene in Ende gut, Alles gut, und Ophelia gefallen. Aber Guillemot schüttet das Kind mit dem Bade aus, wenn er allen Ernstes verlangt, Shakespeare vom Theater ganz auszuschließen; denn den unverfälschten Shakespeare könne man nicht aufführen, und eine Bearbeitung gebe keine richtige Vorstellung vom Original. Von dem Dramatiker aus Stratford hält der französische Kritiker nicht viel, desto mehr von dem Dichter und Philosophen. Er empfiehlt daher, Shakespeare weniger auf die französische Bühne zu bringen, aber ihn eifriger zu lesen und gesteht dabei ein, daß selbst bei Gebildeten (*gens du monde*) die Kenntniß der Werke des großen Briten sich nur auf Macbeth, Hamlet, Romeo, Othello und allenfalls Julius Cæsar erstrecke. Ganz gut — aber er vergißt dabei, daß Anregung und Erweiterung der Shakespeare-Kenntniß in erster Linie Aufgabe der Bühne ist, da eine gute Darstellung das Verständniß seiner Werke und Charaktere nicht nur erleichtert, sondern für einen großen Theil der Zuhörerschaft das einzige Mittel ist, in den Geist des Dichters einzudringen.

An Uebersetzungen seiner dramatischen Werke ist im heutigen Frankreich kein Mangel. Eine Gesammt-Uebersetzung derselben freilich, wie wir sie in der von Schlegel und der von Bodenstedt veranstalteten besitzen, vermögen unsere westlichen Nachbarn auch jetzt noch nicht aufzuweisen. Die französischen Gesammt-Uebertragungen sind eben in Prosa verfaßt. Zwischen der älteren Uebersetzung von Letourneur, die durch Guizot verbessert ist und den neuesten steht die von Benj. Laroche (1839/40), welcher Alex. Dumas eine romanhaft gehaltene Biographie des Dichters vorausgesandt hat. Aber die Interpretation ist alles andere als phantasievoll; man kann

sich vielmehr auf die Richtigkeit derselben fast unbedingt verlassen. Dasselbe gilt von den beiden neuesten Arbeiten gleichen Inhalts, derjenigen von Fr. V. Hugo (1860—64) und der von Émile Montégut (1870). Letzterer gebührt die Palme, was die getreue Wiedergabe des Shakespeare'schen Gedankens anlangt; sie opfert lieber einmal eine metaphorische Wendung des Originals auf, als daß sie ihre Leser über die Absicht des Dichters in Zweifel ließe. Die Hugo'sche Uebertragung nimmt es zwar nicht so philologisch genau, aber sie ist anschaulicher und gefälliger in ihrer Ausdrucksweise. An poetischen Einzelübersetzungen ist insofern Mangel, als sich dieselben nicht viel über den oben genannten Kreis Shakespeare'scher Werke ausdehnen; außer den bereits genannten Unternehmungen dieser Art, verdienen die Uebersetzungen von Châtelain (Hamlet, Macbeth, Sturm und Julius Cæsar) in erster Reihe Erwähnung. Obgleich darin Archaismen, für welche der Uebersetzer eine Vorliebe hat, mit ganz modernen Wendungen bisweilen Hand in Hand gehen, so ist dieser doch oft seinem Vorbilde sehr nahe gekommen. Besonderes Interesse unter den betreffenden Einzelarbeiten dürfte bei uns die Uebertragung des Hamlet, genau den von Shakespeare vorgeschriebenen Stilarten entsprechend, von Reinach erwecken. Dieselbe, dazu bestimmt, Shakespeare-Kenntniß in Frankreich zu verbreiten, und auf die besten Ausgaben, die Quarto- von 1604 und die Folio-A. von 1623 basiert, kommt dem Ideal einer Uebersetzung möglichst nahe, indem sie sich lesen läßt, wie ein selbständiges Sprachprodukt und die Vergleichung mit dem Urtexte, welcher der Uebertragung gegenüber steht, nicht zu scheuen braucht. Man vergleiche beispielshalber den Anfang von Hamlet's erstem Monolog mit dem Englischen:

Pourquoi
Cette chair trop solide, enfin décomposée,
Ne se peut-elle fondre et dissoudre en rosée?
Pourquoi donc avez-vous fixé, Dieu tout-puissant,
Contre le suicide un décret menaçant?
O Dieu! mon Dieu! combien toute chose en ce monde
Me semble plate, usée, insipide, inféconde! —

Und der Schluß des Selbstgesprächs:

Elle s'est mariée. Empressement funeste!
Tant de hâte à voler aux baisers de l'inceste!
Ce n'est pas bien; nul bien n'en pourra résulter.
Mais, ma langue, tais-toi, dût mon coeur éclater.

Der vortrefflichen Nachdichtung Reinach's geht eine literarisch-historische Vorrede voraus, in welcher der Verfasser auf die grund-

verschiedenen Auffassungen von Hamlet's Charakter zu sprechen kommt. Damit berühren wir die kritischen Werke über unsern Dichter in Frankreich. Es fehlt auch an gediegenen Arbeiten in dieser Richtung nicht. Abgesehen von denen älteren Datums aus der Feder Guizot's braucht das Buch von Mézières: *Shakespeare: ses oeuvres et ses critiques*, durch strenge Objektivität und treffende Urtheile ausgezeichnet, den Vergleich mit den Werken unserer berühmten Shakespearologen nicht zu scheuen, aber auch gar nicht. Nicht minder tief in diesen unergründlichen Schacht ist Paul Stapfer in seinem vortrefflichen Buche: *Shakespeare et l'antiquité*, worin er die interessantesten Parallelen zwischen den Gestalten und Lebensanschauungen des englischen Dichters und der athenischen Klassiker zieht, eingedrungen.

In großen Zügen hat Taine in seiner *Histoire de la littérature anglaise* die Geistesanlage Shakespeare's aus der politischen und sozialen Geschichte seiner Zeit streng wissenschaftlich zu begründen gesucht; zum Zwecke der Popularisierung desselben in Frankreich hat James Darmesteter durch sein Buch: *Shakespeare*, das Seinige beigetragen. Im Wesentlichen bietet der Autor nicht viel mehr als eine gedrängte Inhaltsangabe der Dramen unsres Dichters; was den Band mehr als eine bloße Analyse erscheinen läßt, ist das sichtbare Bestreben des Verfassers, die einzelnen Werke seines Helden als Niederschläge der Lebenserfahrungen desselben darzustellen. Einen wissenschaftlicheren Flug nimmt Darmesteter in seinen *Essais de la littérature anglaise* 1883, worin die Quellen des Macbeth, des populärsten der Shakespear-Dramen in Frankreich, einer eingehenden Untersuchung gewürdigt werden. In diesem Buche tischt der französische Autor mit dem deutschen Zu- und dem englischen Vornamen seinen Lesern etwas Neues auf, daß nämlich Shakespeare den Franzosen näher stehe als den Deutschen. Er sagt dies zwar nicht so unverblümt, aber doch deutlich genug, wenn er, zurückblickend auf die Entstehung der englischen Sprache und Nation, behauptet, daß der englische Geist dem französischen verwandter sei als dem deutschen. Was es mit dieser Geistesverwandtschaft auf sich hat, lehren zum Ueberfluß die Beobachtungen Jusserand's, welche mit denen Guillemot's und Rosières'[1]) so ziemlich übereinstimmen. Das Publikum, welches den Shakespeare-Aufführungen am Théâtre français oder am Odéon-Theater beiwohnt, bewundert wohl eine Scene, eine Tirade, einen Schauspieler, eine

[1]) Shakespeare sur nos théâtres. Revue polit. et littér. 1889, no. 23.

Dekoration, ein Musikstück: aber für den Dichter oder vielmehr für den Geist seiner Dichtung bleibt es gleichgültig. Wie anders wirkt ein «klassisches» Drama, eine Iphigenie, ein König Oedipus auf dasselbe Publikum ein. Dies, meine ich, muß mit der innersten Natur der Franzosen zusammenhängen. Bei ihrer mit Vorliebe auf Abstraktes gerichteten Geistesthätigkeit muß ihnen ein «klassisches» Stück besonders zusagen, da der Schwerpunkt der klassischen Kunst in der Darstellung einer auf etwas Abstraktes, Unpersönliches gerichteten Leidenschaft beruht, während die germanische, zumal die Shakespeare'sche Kunst den Hauptaccent auf das Individuelle legt.

Daher die unübertroffene psychologische Meisterschaft des germanischen Dichters; aber gerade diese Quintessenz seiner Kunst hat am wenigsten Einfluß auf die französische Bühne ausgeübt. Immerhin ist die Einwirkung des Fremden, wenn auch nur in formaler und äußerlicher Hinsicht, groß genug und so groß, daß schon die Pflicht der Dankbarkeit gebietet, ihn neben den einheimischen Größen von der Bühne herab zum französischen Volke reden zu lassen; nur so kann die große Masse des Volkes zu seiner Würdigung gelangen; nur so kann die im besten Sinne des Wortes humane, vorurtheilsfreie, durch die Jahrhunderte bewährte Weltanschauung des Dichters veredelnd wirken auf eine Nation, die mehr als jede andere Vorurtheilen ergeben ist.

Wortechos bei Shakespeare.

Von

G. Sarrazin.

II.

In den folgenden Wörter-Listen tritt die Stetigkeit in der Entwicklung des Shakespeare'schen Wortschatzes fast noch deutlicher hervor, als in den früher gegebenen. Besonders die dritte Periode weist einen ganz eigenartigen Vorrath an Wörtern auf, während am Schlusse der vierten die Abnahme der schöpferischen Kraft sich auch in einer gewissen Stabilität des Wortschatzes und in dem Mangel an Neubildungen kundgiebt.

Oefters legt die Häufung von Parallelwörtern die Vermuthung eines besonders engen chronologischen Zusammenhanges nahe, z. B. bei Hamlet und Twelfth Night; Hamlet, Othello und Measure for Measure; Macbeth und Lear; Coriolan und Antony and Cleopatra; Cymbeline und Winter's Tale — also stets in Uebereinstimmung mit der gewöhnlichen Annahme.

Aber solche Häufungen können auch zufällige oder durch Stoffähnlichkeit bedingte sein, sind daher mit Vorsicht zu beurtheilen. — Auch für die Entscheidung der Echtheits-Fragen dürften die folgenden Listen einigen Anhalt ergeben. Bei Timon scheint die Zahl und die Vertheilung der Dislegomena und Trislegomena eher die Annahme der Echtheit zu bestätigen, womit indessen nicht gesagt sein soll, daß das Stück, so wie es vorliegt, vollständig von der Hand Shakespeare's herrührt. Bei Pericles dagegen erweckt auch die Vertheilung der Parallelwörter starke Zweifel an der Echtheit des Stückes, womit wiederum nicht gesagt sein soll, daß alle Scenen unecht sind.

Much Ado about Nothing (Dislegomena).

H. 6 A. contemptible.

Tit. wind (vb.).

H. 6 B. partridge, peaceably, plain-dealing.

H. 6 C. coverture.

Err. disloyally, lighten.

Ven.

Rich. 3. milk sop.

L. L. L. guerdon, orthography, smoothly, unconfirmed.

Lucr. breathing (sbst.).

Rom.

Gentl. light-o'-love.

Mids. bow-string, odorous.

Shr. fatherly.

John. bloom (sbst.), fair-faced.

Merch. discontinue, turning.

Rich. 2. overflow (sbst.).

H. 4 A. buckler, heart-burned, householder, white-bearded.

Wiv. frugal, thaw.

H. 4 B. bullock, muzzle (sbst.), snap (sbst.), vice.

Ado. orange.

Cæs.

As. dapple, gallop.

H. 5. tennis-ball.

Haml.

Tw. cinque - pace, double-dealer, fencer, giddily, negotiate.

Compl.

All's. (tolerable).

Oth. intermingle, sensuality, unquietness.

Tim. deprave, mire (vb.), push, turncoat.

Meas. intemperate.

Lr.

Macb.

Cor. empoison.

Troil. illegitimate, lustihood.

Ant. dancer, disquiet, pleached.

Per. cheapen (vb.), peaceable (adj.).

Cymb.

Wint. ancientry, sevennight.

Tp. deceiver.

H. 8.

Sonn. featured, hearsay, love-god.

Much Ado about Nothing (Trislegomena).

H. 6 A. inkhorn, skirmish (2).

Tit. controlment, infernal.

H. 6 B. inkhorn.

H. 6 C. forcible, unconstrained.

Err. furthest.

Ven. treatise.

Rich. 3. dissembler, idea, pamper.

L. L. L. ba, bird-bolt, idea, vane, whip (vb.).

Lucr. swimmer.

Rom. dissembler, slop, taker, tip.

Gentl. dully, infinite (subst.), oar, o'ernight, sedge.

Mids. honey-suckle, odorous (2), thistle, woodbine (2).

Shr. brush (vb.), narrowly, overjoyed, parlous, sedge.

John. clod, controlment, pigmy.

Merch. mannerly, penthouse, woollen.

Rich. 2. furthest.

H. 4 A. bruise (sbst.), evenly, salve.

Wiv.

H. 4 B. arbour, bruise (sbst.), forcible, honey-suckle, infernal, inwardly, kinswoman, pamper, slop, worm-eaten.

Ado. plaintiff, tip, vane.

Cæs. arbour.

As. bugle, worm-eaten.

H. 5. evenly, thistle.

Haml. nonny, reechy, stealer, whip (vb.).

Tw. bird-bolt, plaintiff.

Compl. unconstrained.

All's. barn, sieve.

Oth. parlous, profitless.

Tim. inwardly, o'ernight.

Meas. clod, malefactor.

Lr. midway, nonny, pigmy, queasy.

Macb. leavy, pent-house, sieve, swimmer, treatise.

Cor. ba, ballad-maker, reechy, salve, sincerely, woollen.

Troil. infinite (sbst.), kinswoman, sunburnt.

Ant. malefactor, midway, oar, queasy.

Per. harpy, leavy, narrowly, overjoyed.

Cymb. mannerly, stealer.

Wint. ballad-maker, barn, bugle, July.

Tp. brush (vb.), harpy, sunburnt.

H. 8. July, sincerely.

Sonn. dully, profitless, taker.

Julius Caesar (Dislegomena).

H. 6 A.

Tit.

H. 6 B. calculate.

H. 6 C. stem.

Err.

Ven. recreate.

Rich. 3. perch (vb.), immeritable, untired, untouched.

L. L. L.

Lucr. obscurely.

Rom. incorporate (vb.).

Gentl.

Mids.

Shr.

John. conjointly, purpled.

Merch. accoutered, shallows, squeal.

Rich. 2. cavern, rubbish.

H. 4 A. illuminate.

Wiv. charactery.

H. 4 B. illuminate.

Ado

Cæs.

As. mischievous, hurtle.

H. 5.

Haml. sweaty.

Tw. particle.

Compl. laugher.

All's. exorcist.

Oth. nightcap.

Tim. retentive, cumber, whelp.

Meas.

Lr. o'erwatched, unnumbered.

Macb.

Cor. cautelous, insist, limitation. physical.

Troil.

Ant. bend.

Per.

Cymb. thunder-stone, unshaked.

Wint. interpose, cogitation.

Tp.

H. 8.

Sonn. afloat, new-fired, niggard.

Julius Caesar (Trislegomena).

6 A. cognizance, impatiently, exigent.

. chariot-wheel, mention (vb.).

6 B. chariot-wheel.

6 C. upward.

r.

n. dint.

h. 3. bustle (2), handiwork.

L. L. jig (vb.).

cr.

m. dismember, portentous.

ntl. impatiently.

ds.

. affability, gamesome, waspish.

m. dismember, disrobe, handiwork, indirection, o'erswell.

rch.

h. 2.

4 A. well-beloved.

Wiv. kerchief (2), mechanical, notebook, offal.

H. 4 B. apprehensive, arbour, dint, link, mechanical, notebook, thews, undeserver.

Ado. arbour.

Cæs. conceit (vb.), drachma, seventy, unbraced.

As. concave, waspish.

H. 5. affability, o'erswell, seat (vb.).

Haml. discomfort (vb.), indirection, jig (vb.), knotty, observer, offal, portentous, thews, tributary, unbraced.

Tw.

Compl. concave.

All's. apprehensive, insupportable.

Oth. conceit (vb.), insupportable.

Tim. upward.

Meas. observer.

Lr.

Macb. eighth, livelong, seat.

Cor. drachma, link, sweaty, tradesman.

Troil. discomfort (vb.), livelong, ungently.

Ant. birthday, exigent, soothsayer, tributary.

Per. birthday.

Cymb. cognizance, disrobe, gamesome, majestic, mart (vb.), soothsayer.

Wint. mart (vb.), mention (vb.), tradesman.

Tp. knotty, majestic, ungently.

H. 8. eagerly (2), eighth, undeserver, well-beloved.

Sonn. alchemy (2).

As You Like It (Dislegomena).

H. 6 A. dwelling-place, victual.

Tit. feed (sbst.).

H. 6 B.

H. 6 C.

Err. back-friend.

Ven. bramble, curvet (vb.), fawn, indent (vb.), limn.

Rich. 3. boar-spear, if (sbst.), presentation, underhand.

L. L. L. gentility, ode, parishioners, Saturday.

Lucr. hospitality.

Rom. berhyme, rind, swashing, worms-meat.

Gentl. elegy, solitary.

Mids. carol.

Shr. pantaloon, quarrelsome, rudiments, sermon.

John. bounden, confirmer, conversion, countercheck, inseparable.

Merch. gondola, neighbourly, squander.

Rich. 2.

H. 4 A. catechism.

Wiv. bell-wether, pouch.
H. 4 B. worldlings.

Ado. dapple, gallop.
Cæs. mischievous.
As. cote, flux, hurtle.
H. 5. curtle-axe, quotidian.
Haml. mine (vb.), quintessence.

Tw. assailant, exult, poetical, unmuzzle.

Compl. deify.
All's. dark (adv.).
Oth.

Tim.
Meas. tilter.
Lr. copulation, foster-nurse, simpering.
Macb.

Cor. damask, petitionary.
Troil. biscuit, prizer, proposition.

Ant.

Per. fringe, thousandth, untied.
Cymb.

Wint. cork.

Tp. chanticleer, inaccessible, marketable, nibble, nurture, rye, subject, tar.
H. 8. bolden, chronicler.

Sonn.

As You Like It (Trislegomena).

A.

bottomless, sequester (vb), successfully, uncouth, leer.

B. irksome, irrevocable, peace-maker.

C. brotherly (adv.), irrevocable, principal.

bill (vb.), new-fallen.

3. caparison (vb.).

L. contemplative, exit (2), new-fangled, pathetical (2), plentifully, point-device, sententious, unpeopled.

convertite, principal, smoothness, strait, uncouth, bottomless.

sententious,

nook, ungartered.

estate (vb.).

caparison(vb.), chestnut, Greek, irksome, successfully, treble, vicar, waspish.

bastinado, convertite, rankness.

burgher.

2. goblet, incontinent (adv.), inky, pompous, unpeopled.

4. bastinado, cleanly (adj.), midsummer, new-fallen.

Wiv. haunch, slut, vicar, leer (sbst.).

H. 4 B. bearded, goblet, haunch, treble, worm-eaten.

Ado. worm-eaten.

Cœs. concave, waspish.

As. bugle, keeping.

H. 5. adoration, coming-on, whoop.

Haml. bawdry, hem, inky, smoothness, stubbornness, ungartered.

Tw. adoration, contemplative, impressure, midsummer, point-device.

Compl. concave.

All's.

Oth. bearded, heathen (adj.), incontinent (adv.), se'ennight, stubbornness.

Tim. incontinent (adj.), slut.

Meas. burgher, Friday, opening.

Lr. fell.

Macb. coming-on, chestnut, fell, se'ennight, whetstone.

Cor. childishness, whoop.

Troil bill (vb.), Friday, gladness, Greek, hem, impressure, incontinent (adj.), mannish, opening, sequester (vb.), strait, whetstone.

Ant. begone (2), childishness, gladness.

Per. pompous.

Cymb. brotherly (adv.), mannish, rustic.

Wint. bawdry, bugle, cleanly (adj.), keeping, plentifully, rustic.

Tp. estate (vb.), nook.

H. 8. heathen (adj.), peace-maker, rankness.

Sonn. new-fangled.

Henry V. (Dislegomena).

H. 6 A. admonish, edge (vb.), inconvenience, quiet.

Tit. rosed, spousal.

H. 6 B. particularities.

H. 6 C. cross-bow, great-grandfather, marches.

Err. intellectual.

Ven.

Rich. 3. scaffold, swill, sinfully (adj.), sparingly, white-livered.

L. L. L. belly-doublet, warily.

Lucr. accomplishment, contrite, predecease, wormhole.

Rom. ambiguity, heart'sease, spit (vb.), tip-toe.

Gentl. unwind.

Mids. condole, gleek (vb.).

Shr. joyous, lodger, sobriety.

John. savagery, yearly.

Merch. coming-in, hour-glass, marvellously, pier.

Rich. 2. comprise, fertility, furrow (vb.), kinged, safe-guard (vb.).

H. 4 A. candlestick, drench, eleventh, hell-fire, horsemanship, (o'erturn), popularity.

Wiv. fallow, muffler.

H. 4 B. defensible, fantastically, great-grandsire, lambkin, racket, toll, stirrer.

Ado. tennis-ball.

Cæs.

As. curtle-axe, quotidian.

H. 5. great-uncle, shog, spital.

Haml. besmirch, congrue, convocation, dout, greenly, mason, nasty, robustious, sling, trick (vb.), o'erhang.

Tw. bibble-babble, chantry, occurrence, provident, vainness.

Compl. threaden.

All's.

Oth. addiction, graze, house-wifery, perdurable, salmon, yerk.

Tim. fracted, wind-pipe.

Meas. dawn (sbst.), envelop, fallow (sbst.).

Lr. head-piece, overlusty.

Macb. coming-on (sbst.), dishearten, howl (sbst.), pristine, skirr.

Cor.

Troil. deracinate, dutiful, tediously, wrangler.

Ant. demon.

Per. abut, buxom, derivation, relapse (sbst.).

Cymb. Gordian knot, hardiness.

Wint. troth-plight.

Tp. blessedly, breast (vb.), dock, freckled, gunner, inly.

H. 8. communication, play-house, portage.

Sonn. invoke, resurvey, universe.

Henry V. (Trislegomena).

H. 6 A. craven, darnel, fierceness, furtherance, procession, sequestration.

Tit. new-married.

H. 6 B. affiance, cullion, hempen, Irishman, paly, procession.

H. 6 C. fetlock, great-grandfather, abreast.

Err. niggardly, spherical.

Ven. fetlock, forage, murmur, overshoot.

Rich. 3. impeachment, joyfully, reduce (2).

L. L. L. carnation, misbecome, nutmeg, pore, unpruned, wilfulness, over-shoot.

Lucr. let (2) (sbst.), worshipper.

Rom. imagined, paly.

Gentl. babble (sbst.), impeachment, leviathan, murmur.

Mids. hempen, leviathan, thistle.

Shr. affability, chattels, cullion, deep-mouthed.

John. deep-mouthed, forage, o'erswell, ship-boy.

Merch. imagined, mercenary (adj.), ostent (2).

Rich. 2. unpruned.

H. 4 A. evenly, gallantly, gunpowder.

Wiv. Irishman, positive, scald (adj.).
H. 4 B. bet, book, gunpowder, situation, misbecomer, sow.

Ado. evenly, thistle.
Cæs. affability, o'erswell, seat (vb.).
As. adoration, coming-on, whoop.
H. 5. bet, great-grandfather, hum, neigh, neighbourhood, yoke-fellow.
Haml. joyfully, mope, mow (sbst.).

Tw. adoration, babble (sbst.), coranto, gull (vb.), niggardly.

Compl.
All's. passport, coranto, theoric.
Oth. baptism, divest, pish, scion, sequestration, theoric.
Tim. neighbourhood.
Meas. condemnation, new-married.

Lr. clap (sbst.), darnel, divest, footed (2), head-piece, spherical, unnecessary (2), yoke-fellow, hemlock.
Macb. coming-on, hum, sow, unguarded, hemlock, seat (vb.).
Cor. whoop, mercenary (adj.), trail.
Troil. abreast, amply, fierceness, honey-sweet (2), safe-conduct (2), trail, positive.
Ant. gallantly, neigh, scald (adj.), mechanic.
Per. clap (sbst.), passport.

Cymb. affiance, condemnation, love-suit, mow (sbst.), unguarded.
Wint. headpiece, scion, nutmeg.
Tp. amply, lea, mope.

H. 8. baptism, chattels.

Sonn. book, gull (vb.), love-suit, situation.

Hamlet (Dislegomena).

H. 6 A.	(barrel), craven.
Tit.	circumscribe, inmost.
H. 6 B.	arouse, exhort, plum-tree, smart, tanner, wont.
H. 6 C.	wittingly.
Err.	revert, sea-faring, ungalled.
Ven.	betoken.
Rich. 3.	battalia, positively, unvalued, wrack (vb.).
L. L. L.	artery, felicity, infallibly, nick-name, russet, varnish.
Lucr.	crimeful, oppressor.
Rom.	baked-meats, chapless, falconer, lash.
Gentl.	tenantless.
Mids.	attractive, beteem, bride-bed, gambol, giant-like, grunt, sheen, trippingly.
Shr.	absent (vb.).
John.	cannoneer, landless, mutine, (o'ermaster), wince (vb.).
Merch.	(twentieth), unschooled.
Rich. 2.	extinct, farm, journey-man.
H. 4 A.	baker, coinage, hand-saw, new-lighted, purple, quiddities, (thereabout), (tristful), withers.
Wiv.	bodykins, down (sbst.), rant, unkennel.
H. 4 B.	fennel, hatch (sbst.), investments, quicksilver, saw, scullion.
Ado.	
Cæs.	sweaty.
As.	mine (vb.), quintessence.
H. 5.	besmirch, congrue, convocation, dout, greenly, mason, nasty, robustious, sling, trick (vb.), o'erhang.
Haml.	an-end, assign, game (vb.), horridly, impone, pressure, re-deliver, sables, shipwright, spokes, swounds, unction.

Tw.	consonancy, couplet, crowner, distrust (vb.), grapple, heathen, lapsed, postscript, seafight, struck, upshot.
Compl.	cautel, reword.
All's.	carp, collateral, hero, precede, retrograde.
Oth.	compulsive, conjunctive, expectancy, indict, mazard, sate, timbered, unforced.
Tim.	comma, gules, implements, operant, presentment, pursy.
Meas.	concerning (sbst.), debatement, grope (o'erweigh), skin (vb.), whensoever.
Lr.	braze (vb.), fetch (sbst.), impetuous, indiscretion, mildew (vb.), neighboured, nighted, pah, surrender.
Macb.	disjoint, equivocation, eterne, inventor, mew, new-hatched, scarf, swinish, yesty, paddock.
Cor.	batten, bisson, nose (vb.), plaster, prosperously, shreds, survivor, vanquisher.
Troil.	(disprise), dizzy (vb.), knotted, observant, tetter, ulcer.
Ant.	adjoin, emphasis, fetters, knowing, pall, prescript, primal, shards, sheet, wharf.
Per.	attent, condolement, inquire, (sbst.).
Cymb.	casual, egg-shell, garbage, garrisoned, laboursome, perturbed, pick-axe, savoury, self-slaughter, statist.
Wint.	buyer, cap-a-pe, hillo, pastoral, table-book.
Tp.	ardour, budge, heyday, nutshell, spendthrift.
H. 8.	bevy, lewdness, nut-shell, potently, tennis, unmannerly, unshaken.
Sonn.	chary, loan, perusal, quietus.

Hamlet (Trislegomena).

H. 6 A.	espial (2), nonce, warrantise.
Tit.	don (vb.).
H. 6 B.	essentially, lank, surmise, undiscovered.
H. 6 C.	
Err.	cozenage, harshly, row.
Ven.	foreknowing, repel (2), imposthume.
Rich. 3.	bestial, carnal, carter, nomination, penetrable. tragedian, joyfully.
L. L. L.	bodkin, extravagant, insert, insinuation, jig (vb.), maggot, nomination, whip.
Lucr.	dirge, dreadfully, hearsed, lank, ore, penetrable, smoothness.
Rom.	dinge, fay, hams, lenten, portentious.
Gentl.	augury, ungartered, university, volley.
Mids.	barefaced, devoutly, munch, now-a-days.
Shr.	cockle, fay, thrall (vb.), university.
John.	bray (vb.), calmly, foreknowing, indirection, insinuation, tarre, unyoke, volley, wrist.
Merch.	clamber, hearsed, insert, inward (adv.), unbated, warranty, importunity.
Rich. 2.	inky, pelican, row, sterling.
H. 4 A.	comrade, essentially, innovation, lug, rareness.
Wiv.	chalice, cozenage, lender, offal, peak.
H. 4 B.	borrower, brevity, hinge, nave, shove, sterling, thews, unyoke.
Ado.	nonny, reechy, stealer, whip.
Cæs.	discomfort, jig (vb.), knotty, observer, offal, portentous, thews, tributary, unbraced (2).
As.	bawdry, hem, inky, labourer, smoothness, stubbornness, ungartered.
H. 5.	mope.
Haml.	calumnious, collection, comply, easiness, game (vb. 2), maggot, nunnery (2), repel, springe, unbated, voucher, summit.
Tw.	combination, fiction, lenten, orbed, puzzle, uncurrent.
Compl.	compound (adj.), orbed.
All's.	labourer, muddied (2), ore, plausive (2), tragedian, calumnious.
Oth.	bestial, carnal, commencement, comply, converse, extravagant, giving-out, hinge, innovation, savageness, stubbornness, thereunto, warranty, whore (vb.), importunity, jump.
Tim.	bray (vb.), fiction, flush, german, harshly, lug, milky, precedent (adj), signet, turbulent, ulcerous, whore (vb.), candy.
Meas.	bark (vb.), dreadfully, giving-out, glimpse, observer, signet (redeliver).
Lr.	altitude, comrade, consummation, jelly, lender, milky, neutral, nonny, pelican, unsanctified, summit.
Macb.	barefaced, borrower, chalice, miraculous, munch, nave, neutral, peak, round (prep. 2), ulcerous, unsanctified.
Cor.	altitude, bore (sbst.), calmly, clamber, reechy.
Troil.	brevity, commencement, discomfort (vb.), glimpse, hem, o'ertop, surmise, tarre, waterfly, imposthume.
Ant.	augury, back (vb.), crescent (adj), don, flush, precedent (adj.), puzzle, shove, tributary, waterfly.
Per.	cockle, hams, infusion, turbulent.
Cymb.	bore (sbst.), collection, consummation, crescent (adj.), delve, dismantle, incontinency (2), mow (sbst.), rareness, stealer, unfledged, voucher, wrist.
Wint.	bawdry, bodkin, carter, dismantle, german, infusion, jelly, savageness, springe, undiscovered, unfledged.
Tp.	knotty, miraculous, mope, mow (sbst.), roar (sbst., 2).
H. 8.	calumnious, combination, devoutly, easiness, o'ertop, thereunto.
Sonn	amiss (2), compound (adj.), delve, inward (adv.), tan (vb., 2), thrall (vb.), warrantise.

Twelfth Night (Dislegomena).

H. 6 A.

Tit. catterwauling.

H. 6 B.

H. 6 C.

Err.

Ven. bristle, wittily.

Rich. 3. day-bed.

L. L. L. duello, ebony, fadge, prose, zany.

Lucr. inure.

Rom. stainless, untangle.

Gentl. agone, deplore.

Mids. ass-head, lunatic.

Shr. rudesby, scent (sbst.).

John. eye-offending.

Merch. constitution, cub.

Rich. 2. deceivable.

H. 4 A. tuck, waylay.

Wiv. a-hungry, cataian, slid.

H. 4 B. bottle-ale, fustian (adj.), incredulous, kick-shaws, tilly-vally, unguided.

Ado. cinque - pace, double - dealer, fencer, giddily, negotiate.

Cæs. particle.

As. assailant, exult, poetical, unmuzzle.

H. 5. bibble-babble, chantry, occurrence, provident, vainness.

Haml. consonancy, couplet, crowner, distrust (vb.), grapple, heathen, lapsed, postscript, seafight, stuck, upshot.

Tw. accost, epistle, gag, tang, notoriously.

Compl. distractedly, opal.

All's. lustrous, unsuitable.

Oth. bang, godliness, maidenhood, propriety, undertaker.

Tim. beagle.

Meas. cohere, trout, villanously.

Lr. cockney, crum, unfriended, champaign (sbst.).

Macb. laudable.

Cor. hyperbolical, leasing, time-pleaser, unfilled.

Troil.

Ant. comedian.

Per. coystril, recollect, whipstock.

Cymb. corrupter, geck, unprizable.

Wint. barricado, cypress, enchantment, overswear.

Tp. gabble, swabber, utensil.

H. 8.

Sonn.

Twelfth Night (Trislegomena).

H. 6 A. masculine, cuff.

Tit. fraught (sbst.), maugre.

H. 6 B. attract, skill (vb.).

H. 6 C. dad, malapert.

Err. niggardly, unsought.

Ven.

Rich. 3. hull, malapert, nap.

L. L. L. bird-bolt, collier, contemplative, curate (2), mint, point-device, pia-mater.

Lucr. pollution.

Rom. cheveril, collier, lenten.

Gentl. babble (sbst.), unstaid.

Mids. squash.

Shr. nap, cuff, skill (vb.).

John. dad, organ-pipe, supporter.

Merch. sophy, vinegar.

Rich. 2. bond-slave, unstaid.

H. 4 A. midsummer, pacify, unthought, attract.

Wiv. leman, expressure, nayword.

H. 4 B. concur, due (adv.), leman, pacify, pension, vinegar.

Ado. bird-bolt, plaintiff (2).

Cæs.

As. adoration, contemplative, impressure, midsummer, point-device.

H. 5. adoration, babble (sbst.), gull (vb.), niggardly, coranto.

Haml. combination, fiction, lenten, orbed, puzzle, uncurrent.

Tw. bear-baiting, sophy.

Compl. orbed.

All's. botcher, coranto.

Oth. bond-slave, brimstone, due (adv.), fraught (sbst.), grize, masterly, minx (2), spinster.

Tim. dedication, fiction, grize, gust (sbst.).

Meas. pollution, profanation (2), supporter.

Lr. maugre, pension.

Macb. housekeeper, screw (vb.).

Cor. botcher, housekeeper, singularity, prank.

Troil. concur, expressure, impressure, masculine, mint, skittish (2).

Ant. puzzle.

Per.

Cymb. screw (vb.), unsought.

Wint. bear-baiting, dedication, masterly, nayword (2), prank, singularity, squash, uncurrent, unthought.

Tp. organpipe.

H. 8. cheveril, combination, hull, spinster.

Sonn. gull (vb.), gust (sbst.).

A Lover's Complaint (Dislegomena).

H. 6 A.

Tit.

H. 6 B. behoof.

H. 6 C.

Err.

Ven.

Rich. 3.

L. L. L.

Lucr.

Rom. plat (vb.).

Gentl.

Mids.

Shr. caged.

John.

Merch.

Rich 2.

H. 4 A.

Wiv. emerald.

H. 4 B.

Ado.

Cæs. laugher.

As. deify.

H. 5. threaden.

Haml. cautel, reword.

Tw. distractedly, opal.

Compl.

All's.

Oth.

Tim. dialogue (vb.), infected.

Meas.

Lr. undistinguished.

Macb. charmed, fillet.

Cor.

Troil. appertaining, largeness, tip (sbst.)

Ant. pillet (vb.).

Per. sister (vb.).

Cymb. commix, slackly.

Wint.

Tp.

H. 8.

Sonn.

A Lover's Complaint (Trislegomena).

H. 6 A. paleness.

Tit.

H. 6 B.

H. 6 C. unconstrained.

Err. sapphire.

Ven. braid.

Rich. 3.

L. L. L.

Lucr.

Rom.

Gentl.

Mids.

Shr.

John.

Merch. paleness.

Rich 2. landlord.

H. 4 A.

Wiv. sapphire.

H. 4 B. falseness, lattice.

Ado. unconstrained.

Cæs. concave.

As. concave.

H. 5.

Haml. compound (adj.), orbed.

Tw. orbed.

Compl.

All's. chill, lattice, radiance, real.

Oth. potential.

Tim. gouty.

Meas. dialect.

Lr. dialect, potential, radiance.

Macb. authorize.

Cor. aptness, discipline, real.

Troil. discipline, gouty.

Ant. landlord.

Per. braid, chill, falseness, oblation.

Cymb. aptness, feat (adj.).

Wint. featly.

Tp. feat (adj.), featly.

H. 8.

Sonn. authorize, compound (adj.), oblation.

All's Well that Ends Well (Dislegomena).

H. 6 A. obstinacy, pestiferous.

Tit.

H. 6 B.

H. 6 C. steely.

Err. host (vb.).

Ven. causeless (adj.).

Rich. 3. ennoble, inclusive.

L. L. L. close-stool, rational.

Lucr. excessive, ravishment.

Rom. forefinger, pomegranate.

Gentl. linguist.

Mids.

Shr. volubility.

John. infix, module.

Merch. vendible.

Rich. 2. broke (vb.), fool-hardy, tax (sbst.).

H. 4 A. counterpoise.

Wiv. dilemma.

H. 4 B. shrieve.

Ado. (tolerable)

Cæs. exorcist.

As. dark (adv.).

H. 5.

Haml. carp, collateral, hero, precede, retrograde.

Tw. lustrous, unsuitable.

Compl.

All's. admiringly, expertness.

Oth. hell-pains, inhibited, equivocal.

Tim. jeweller.

Meas. reprieve, unquestioned

Lr. fruitfully, noiseless, pur, creak.

Macb. supernatural.

Cor. alias, conjectural, debile, fundamental, office (vb.), promise-breaker, sithence, surety, tartness, well-found, yarn.

Troil. flinch, titled, unbridled.

Ant. hater, shackle.

Per. heritage, imply, mile, prostitute, tib.

Cymb. inferior (sbst.), knowingly, slowness.

Wint. ail.

Tp. eaves, coragio, many-coloured.

H. 8. exempt (vb.), emblem, lowly (adv.), May-day.

Sonn. masonry.

All's Well that Ends Well (Trislegomena).

H. 6 A. maidenhood.

Tit. clearness, pasty, performer.

H. 6 B. triple.

H. 6 C.

Err.

Ven. livelihood.

Rich. 3. embowel, inducement, livelihood, tragedian, unfeignedly, vagabond.

L. L. L. practiser.

Lucr. accessary (sbst.), damp, ore, ravishment (2), unnoted, worshipper.

Rom. maidenhood.

Gentl. garter (vb.).

Mids. blink (vb.).

Shr. garter (vb.), staggers.

John. dissever, principle, unfeignedly.

Merch. blink (vb.), congregate, lawfully.

Rich. 2. vagabond.

H. 4 A. embowel, foul-mouthed.

Wiv. arched, butter, pasty, pear, punk, quean, unseasoned.

H. 4 B. apprehensive, foul-mouthed, lattice, principle, quean, smock, unseasoned.

Ado. barn, sieve.

Cæs. apprehensive, insupportable.

As. labourer, pancake (2).

H. 5. coranto, passport, theoric, worshipper.

Haml. calumnious, labourer, muddied, ore, plausive, tragedian.

Tw. bolcher, coranto.

Compl. chill, lattice, radiance, real.

All's. chastely, credence, intergatory, muddied, pear, plausive, premises, smock.

Oth. congregate, even (vb), foregone, insupportable, monumental, practiser, theoric.

Tim. bay (adj.), unnoted.

Meas. fondness, goad (vb.), novelty, punk.

Lr. bay (adj.), butter, carbonado (vb.), radiance, sharpness.

Macb. clearness, decision, sieve.

Cor. botcher, chastely, goad (vb.), real.

Troil. artist, credence, decision, monumental, novelty, persist, undermine.

Ant. damp, persist, sharpness, triple.

Per. artist, chill, lawfully, passport.

Cymb. arched, even (vb.), intergatory, performer, staggers.

Wint. barn, carbonado (vb.), dissever.

Tp. premises.

H. 8. calumnious, fondness, inducement.

Sonn. accessary (sbst.), foregone.

Othello (Dislegomena).

H. 6 A.

Tit. ever-burning.

H. 6 B.

H. 6 C. coldness, shambles.

Err. carrock, puddle (vb.), syrup.

Ven. jennet.

Rich. 3. splinter.

L. L. L. indiscreet, solicitor.

Lucr. begrime, disport (sbst.), partially.

Rom. displant, purgatory.

Gentl. nick, disembark.

Mids. collied, critical, luxious, thyme.

Shr. fustian (sbst.), leet.

John. boyish, unswear.

Merch. green-eyed, magnifico, sea-bank, slubber, uncapable.

Rich. 2. prattle (sbst.).

H. 4 A. clink (vb.), loop, misuse, pint.

Wiv. frize, notify, provocation, tinder.

H. 4 B. potation, vomit.

Ado. intermingle, sensuality, unquietness, intermingle.

Cæs. night-cap.

As.

H. 5. addiction, graze, house-wifery, perdurable, salmon, yerk.

Haml. compulsive, conjunctive, expectancy, indict, mazard, sate, timbered, unforced.

Tw. bang, godliness, maidhood, propriety, undertaker.

Compl.

All's. hell-pains, inhibited, equivocal, inhibited.

Oth. state-affairs, unblessed.

Tim. continuate (adj.), hungerly, profitably, unhoused.

Meas. accomodation, accountant, conserve (vb.), craftily, gradation.

Lr. deficient, waterish, unbonneted.

Macb. actual, speculative, unmake, found.

Cor. barbarian (sbst.), billet (vb.), calmness, designment, evade, portance, sea-mark, suckle.

Troil.

Ant. corrigible, indistinct, lieutenantry, lip (vb.), mandragora, pant (sbst.).

Per. lown.

Cymb. Debitor-and-Creditor, enchafe, leagued, medicine.

Wint. finder-out, ingredient, medicinal, officed, wearing.

Tp. demi-devil.

H. 8. dilatory.

Sonn. ever-fixed, extern.

Othello (Trislegomena).

H. 6 A. delude, sequestration.

Tit. echo, fraught (sbst.), scimitar.

H. 6 B. lay (sbst.), bookish.

H. 6 C. disproportion.

Err. custody (2).

Ven. floodgate, snort, well-painted, yell (sbst.).

Rich. 3. bestial, carnal, therewith, unlawfully.

L. L. L. affect (sbst.), bombast, converse (sbst.), extravagant, practiser, sycamore, facility.

Lucr. inordinate, well-painted.

Rom. sycamore, thinly.

Gentl.

Mids. fortunately, horned.

Shr. answerable, delude, echo, parlour.

John.

Merch. congregate, importunity, purse, warranty, scimitar.

Rich. 2. affect (sbst.), bondslave, incontinent, manure.

H. 4 A. answerable, bombast, floodgate, innovation, inordinate, iteration, retell (2), snort, therewith.

Wiv. cuckold (vb.), mummy, traverse (vb.).

H. 4 B. bearded, due (adv.), hinge, manure, traverse (vb.).

Ado. profitless, parlour.

Cæs. conceit (vb., 2), insupportable.

As. bearded, heathen, incontinent, stubbornness, se'ennight.

H. 5. baptism, divest, englut, pish, scion, sequestration, theoric.

Haml. bestial, carnal, commencement, comply (2), converse (sbst.), extravagant, hinge, giving-out, importunity, innovation, jump (adv., 2), savageness, stubbornness, thereunto, warranty, whore (vb.).

Tw. bondslave, brimstone (2), due (adv.), fraught (sbst.), grize, masterly, minx, spinster.

Compl. potential.

All's. congregate, even (vb.), foregone, insupportable, practiser, theoric, monumental.

Oth. affined, balmy, commencement, cuckold (vb.), dispute, minx, pish.

Tim. englut, votarist, whore (vb.), yell (sbst.).

Meas. delighted, depute, exist, giving-out, grange, statesman, unlawfully, votarist.

Lr. divest, exist, fitchew, fortunately, potential.

Macb. demerit, ingredience (2), mummy, se'ennight, thicken.

Cor. demerit.

Troil. affined, commencement, dolt, fitchew, iteration, monumental.

Ant. dolt, horned, keel, paragon (vb.), trumpet (vb.), thicken, purse.

Per. keel, trumpet (vb.).

Cymb. delighted, even (vb.), lay (sbst.).

Wint. masterly, savageness, scion, statesman, bookish.

Tp. new-create, disproportion.

H. 8. accumulate, baptism, heathen, new-create, paragon (vb.), spinster, thereunto.

Sonn. accumulate, balmy, foregone, profitless, thinly.

Timon of Athens (Dislegomena).

H. 6 A. superscription.

Tit. brink, shrilly, wreakful.

H. 6 B.

H. 6 C. disport (vb.), lukewarm.

Err. vestments.

Ven. rose-cheeked.

Rich. 3. jut, unscarred.

L. L. L. plain-dealing (sbst.).

Lucr. pencilled, straggling, unwisely.

Rom. hoar (vb.).

Gentl. importunacy.

Mids. beached, spice (vb.).

Shr.

John. alchemist, evilly, tithe.

Merch. conditioned, unchecked, unthrift (adj.).

Rich. 2.

H. 4 A.

Wiv. humidity, predominate, unmeasurable.

H. 4 B. (corporate).

Ado. deprave, mire (vb.), push, turncoat.

Cæs. retentive, cumber, whelp (vb.).

As.

H. 5. fracted, wind-pipe.

Haml. comma, gules, implements, operant, presentment, pursy.

Tw. beagle.

Compl. dialogue (vb.), infected.

All's. jeweller.

Oth. continuate (adj.), hungerly, profitably, unhoused.

Tim. usuring.

Meas. arch-villain, benefactor.

Lr. conflict, planetary.

Macb. antidote, courier.

Cor. companionship, destroyer, flamen, voice (vb.), particularly.

Troil. fashionable, patchery, unbolt.

Ant. captainship, sevenfold, solder.

Per.

Cymb.

Wint. bluster, scour, standing.

Tp.

H. 8. embalm, juror, numberless, star-like.

Sonn. steepy.

Timon of Athens (Trislegomena).

H. 6 A. contumelious, leopard, mad-brained.

Tit.

H. 6 B. brush (sbst.), contumelious.

H. 6 C. bruit, upward.

Err. doubtfully, harshly.

Ven. yell (sbst.).

Rich. 3. hoy-day, lap (vb.), pill, unwise.

L. L. L. dispraise, minstrelsy.

Lucr. foam, traffic (vb.), unnoted, ort.

Rom. trifling.

Gentl. dispraise, doubtfully, o'ernight, thievery.

Mids. auditor, spangle, terribly.

Shr. ewer (2), mad-brained, spangle.

John. bray (vb.), fore-runner.

Merch. fore-runner, recant.

Rich. 2. frequent, leopard, recant, pill (vb.).

H. 4 A. auditor, crisp, leak, lug.

Wiv. attraction, embolden, slut, trifling, erection.

H. 4 B. erection, hunger (vb.), inwardly, joint, leak.

Ado. inwardly, o'ernight.

Cæs. upward.

As. incontinent (adj.), slut, keeping.

H. 5. neighbourhood (2), englut, lea.

Haml. candy, bray (vb.), fiction, flush, german, harshly, lug, milky, precedent (adj.), signet, turbulent, ulcerous, whore (vb.).

Tw. dedication, fiction, grize, gust (sbst.).

Compl. gouty.

All's. bay (adj.), unnoted.

Oth. englut, votarist, whore (vb.), yell (sbst.).

Tim. foam, grave-stone (2), incident, leprosy.

Meas. meddler, signet, sciatica.

Lr. bay (adj.), glib, milky, thankless.

Macb. hunger (vb.), ulcerous, traffic.

Cor. itch (sbst.), thankless, unwise.

Troil. bruit, brush (sbst.), fraction (2), glib, gouty, hoy-day, incontinent, joint, mental (2), thievery, ort, sciatica.

Ant. flush, itch (sbst.), leprosy, precedent, square.

Per. attraction, embolden, frequent (vb.), square, turbulent.

Cymb. throe.

Wint. air (2), dedication, german, incident, keeping, meddler, visitor.

Tp. candy, crisp, lap (vb.), lea, terribly, visitor.

H. 8. throe.

Sonn. gust.

Measure for Measure (Dislegomena).

H. 6 A.	confutation, extirp, superficial.
Tit.	zodiac.
H. 6 B.	tickle.
H. 6 C.	
Err.	
Ven.	
Rich. 3.	encouragement.
L. L. L.	thanksgiving, threepiled.
Lucr.	uncleanness.
Rom.	benedicite, well-seeming.
Gentl.	milk-maid.
Mids.	sea-maid.
Shr.	continency, trot.
John.	secondary.
Merch.	
Rich. 2.	admonition, formally.
H. 4 A.	athwart, confute, contrarious, peach (vb.).
Wiv.	
H. 4 B.	absolutely, carman, healthy, nine-score, peach-coloured.
Ado.	intemperate.
Cæs.	
As.	tilter.
H. 5.	dawn (sbst.), envelop, fallow (sbst.).
Haml.	concerning (sbst.), debatement, grope, (o'er-weigh), skin (vb.). when-so-ever.
Tw.	cohere, trout, villanously.
Compl.	
All's.	reprieve, unquestioned.
Oth.	accomodation, accountant, conserve (vb.), craftily, gradation.
Tim.	arch-villain, benefactor.
Meas.	shy.
Lr.	
Macb.	
Cor.	audible, palsied.
Troil.	after-dinner, dependant (adj.), grasp (sbst.), serpigo.
Ant.	adulterous, fallible.
Per.	perch (sbst.), respite (vb.).
Cymb.	fedary, journal, leidger, tongue.
Wint.	attorneyed, hent, scandalous.
Tp.	hallowly, sanctimonious, unwonted.
H. 8.	covent, great-bellied, jury, lay.
Sonn.	dressing, waste (adj.).

Measure for Measure (Trislegomena).

H. 6 A. giglet, scarecrow.

Tit. new-married.

H. 6 B. blasphemy.

H. 6 C. fearless.

Err.

Ven.

Rich. 3. countermand, resemblance, unlawfully.

L. L. L. demigod, kersey.

Lucr. dreadfully, pollution.

Rom.

Gentl. Hallowmas.

Mids.

Shr. kersey, mistaking, witless.

John. clod, newness, supporter.

Merch. burgher, demigod, urine.

Rich. 2. fearless, Hallowmas, personally.

H. 4 A. bastard (2), insensible, scarecrow, stockfish.

Wiv. avised (2), punk, vehemency.

H. 4 B.

Ado. clod, malefactor.

Cæs. observer.

As. burgher, Friday, opening.

H. 5. condemnation, new-married.

Haml. bark (vb.), dreadfully, giving-out, glimpse, observer, signet, (redeliver).

Tw. pollution, profanation, supporter.

Compl. dialect.

All's. fondness, goad, novelty, punk.

Oth. delighted, depute (2), exist, giving-out, grange, statesman, unlawfully, votarist.

Tim. meddler, sciatica, signet, votarist.

Meas. countermand, profanation.

Lr. dialect, exist.

Macb. ravin, urine.

Cor. goad, information, insensible.

Troil. Friday, glimpse, gravel, novelty, opening, sciatica, witless.

Ant. bark (vb.), decorum (2), dependancy, malefactor, stage (2).

Per.

Cymb. condemnation, delighted, dependancy, giglet, newness, ravin.

Wint. grange, meddler, resemblance, statesman.

Tp. blasphemy, mistaking, stockfish.

H. 8. fondness, gravel, information, personally, vehemency.

Sonn.

King Lear (Dislegomena).

H. 6 A. quagmire.

Tit. gad, tadpole.

H. 6 B. market-town.

H. 6 C.

Err. foot-ball, pre-eminence.

Ven. numb.

Rich. 3. lag, lust (vb.).

L. L. L. demonstration.

Lucr. biding (sbst) compact, moisten.

Rom. crow-keeper, gossamour, mumble, unsubstantial, well-armed.

Gentl. child-like, pin-fold, shadowy.

Mids. hare-lip.

Shr. packing.

John.

Merch. cackle.

Rich. 2. lendings.

H. 4 A. ant, tender (sbst.), unbutton.

Wiv. bitch, hot-blooded, oeillades, tameness.

H. 4 B. offensive, retinue.

Ado.

Cæs. o'erwatched, unnumbered.

As. copulation, foster-nurse, simpering.

H. 5. head-piece, over-lusty.

Haml. braze (vb.), fetch (sbst.), impetuous, indiscretion, mildew (vb.), neighboured, nighted, pah, surrender.

Tw. cockney, crum, unfriended, champaign (sbst.).

Compl. undistinguished.

All's. creak, fruitfully, noiseless, pur.

Oth. deficient, waterish, unbonneted.

Tim. conflict, planetary.

Meas.

Lr. conjunct, dowerless, houseless, machination, suspend.

Macb. alarum (vb.), aroint, frog, germens, graced, lily-livered, neutral, parricide, sliver (vb.), undivulged.

Cor. dishonoured, distribution, knee, meiny, monster, pother.

Troil. hurricane, pight, waiting-women.

Ant. opulent, renege, tart, untaught, unstate, windowed.

Per. dearn, venomously.

Cymb. bellyful, dullard, holy-water, justicer, mutation, o'erpay, simular, untender, villain-like.

Wint. bench (vb.), footpath, whoop.

Tp. contentious, mow.

H. 8. ripeness, sectary.

Sonn. essay (sbst.), lameness.

King Lear (Trislegomena).

H. 6 A. bluntly, darnel, diffidence, overrule, stench, ratsbane.

Tit. maugre.

H. 6 B. chalky, clothier, unburthen, vigilance.

H. 6 C. frustrate (vb).

Err. chalky, spherical.

Ven. fold, overrule.

Rich. 3. bluntly.

L. L. L. expiration.

Lucr. ford, saucily (2), sepulchre (vb.), smilingly, stell.

Rom.

Gentl. sepulchre.

Mids. darkling, fortunately, harshness, maidenly, wanderer (2).

Shr. balm (vb.), half-way, sessa (2).

John. diffidence, equality, hospitable, pigmy, stench.

Merch. casualty, shoe, smug, unburthen, wolvish.

Rich. 2. expiration, hollowness (2), pelican, plate.

H. 4 A. bestir, brewer, comrade, smug.

Wiv. butter (vb.), ford, lender.

H. 4 B. brewer, frustrate (vb.), shoe, maidenly, tamely, pension, ratsbane.

Ado. midway, nonny, pigmy, queasy,

Cæs.

As. fell.

H. 5. clap (sbst.) darnel, divest, footed (2), head-piece, hemlock, spherical, unnecessary (2), yoke-fellow (2).

Haml. altitude, comrade, consummation, jelly, lender, milky, neutral, nonny, pelican, summit, unsanctified.

Tw. maugre, pension.

Compl. dialect, potential, radiance.

All's. bay (adj.), butter, carbonado (vb.), radiance, sharpness.

Oth. divest, exist, fitchew, fortunately, potential.

Tim. bay (adj.), glib (adj.), milky, thankless.

Meas. dialect, exist.

Lr. bay (adj.), footed, hollowness, justicer, mongrel, saucily, sessa, stock (2), unnecessary.

Macb. fell, hemlock, mongrel, neutral, portable, predominance, unsanctified, wool.

Cor. altitude, bile, century, hospitable, smilingly, thankless, wolvish.

Troil. bile, clotpole, fold, fitchew, glib (adj.), portable, predominance.

Ant. darkling, equality, lowness (2), plate, prize, queasy, sharpness, midway.

Per. balm (vb.), briefness, casualty, clap, covering (2), half-way.

Cymb. briefness, century, clotpole, consummation, justicer, prize.

Wint. carbonado (vb.), head-piece, jelly, wool.

Tp. bestir, harshness, vigilance.

H. 8. clothier, flaw (2), tamely, true-hearted.

Sonn. stell.

Macbeth (Dislegomena).

H. 6 A.

Tit. cabin (vb.), friend-like, curtained.

H. 6 B. gallow-glasses, usually.

H. 6 C. adage, sleight.

Err. timely (adj.).

Ven.

Rich. 3. fatherless.

L. L. L. rook, yell (vb.).

Lucr.

Rom. charnel-house, nipple, tempest-tossed, unmanned.

Gentl. watcher.

Mids. blind-worm, bladed, munch, transpose.

Shr.

John. top-full.

Merch. (agitation), cut-throat.

Rich. 2.

H. 4 A. (down-fallen), drowse, dwindle, intemperance, whereabout.

Wiv. posset, ronyon.

H. 4 B. inhabitant.

Ado.

Cæs.

As.

H. 5. coming-on (sbst.), dishearten, howl (sbst.), pristine, skirr.

Haml. disjoint, equivocation, eterne, inventor, mew, new-hatched, scarf, swinish, yesty, paddock.

Tw. laudable.

Compl. charmed, fillet.

All's. supernatural.

Oth. actual, speculative, unmake, found (vb.).

Tim. antidote, courier.

Meas.

Lr. alarum (vb.), aroint, frog, germens, graced, lily-livered, neutral, parricide, sliver (vb.), undivulged.

Macb. avarice, equivocate, equivocator.

Cor. man-child, measureless, multitudinous, scotch, store-house, utterance.

Troil. bodement, dusty, diminutive (adj.), exposure, lees, perseverance, suck (sbst.), (sleave), underwrite.

Ant. Epicure, lated, missive, sickly, voluptuousness.

Per. herald.

Cymb. dead-man, remembrancer, sacrilegious, utterance.

Wint. unreal.

Tp. heath, murky, screen.

H. 8. combustion, memorize, shoal, treasonous.

Sonn. limbeck.

Macbeth (Trislegomena).

H. 6 A. magic.

Tit. clearness, hellhound, lave.

H. 6 B. prowess, scorpion.

H. 6 C. prowess.

Err. shipwreck (vb.).

Ven. resound, treatise.

Rich. 3. stab, continually.

L. L. L.

Lucr. swimmer, traffic (vb.), unbend.

Rom. dun (adj.), gory, streak (2).

Gentl. angerly.

Mids. barefaced, mouse (vb.), munch.

Shr. chestnut, lave, womanly.

John. angerly, mouse (vb.).

Merch. penthouse, urine.

Rich. 2. handle.

H. 4 A. continually.

Wiv. chalice, handle, swearer, mummy, peak.

H. 4 B. bell, borrower, nave, sow, unfix (2), hunger.

Ado. leavy, pent-house, sieve, swimmer, treatise.

Cæs. eighth, livelong, seat.

As. coming-on, fell, se'ennight, whetstone, chestnut.

H. 5. coming-on, hum (2), sow, unguarded, hemlock, seat.

Haml. barefaced, borrower, chalice, miraculous, munch, nave, neutral, peak, round (prep., 2), ulcerous, unsanctified.

Tw. house-keeper, screw (vb.).

Compl. authorize.

All's. clearness, decision, sieve.

Oth. demerit, ingredience (2), mummy, se'ennight, thicken.

Tim. hunger (vb.), ulcerous, traffic (vb.).

Meas. ravin, urine.

Lr. fell, hemlock, mongrel (2), neutral, portable, predominance, unsanctified, wool.

Macb. cling, holily, ingredience, round, unfix.

Cor. coign, house-keeper, stride (vb.), demerit.

Troil. gory, decision, livelong, portable, predominance, shipman, whetstone, deserver.

Ant. pyramid, thicken, womanly, deserver.

Per. coign, leavy, snores, shipman, swearer.

Cymb. ravin, scorpion, screw, stride (vb.), unbend, unguarded.

Wint. wool.

Tp. magic, miraculous, snores, stab.

H. 8. cling, eighth, holily, shipwreck (vb.).

Sonn. authorize, dun (adj.), pyramid.

Coriolanus (Dislegomena).

H. 6 A. contrariety, guardant.

Tit. unburied.

H. 6 B.

H. 6 C. amazonian.

Err. conduit.

Ven.

Rich. 3. famously, interior.

L. L. L. cockle, enigma, minnow.

Lucr. acclamation.

Rom.

Gentl. auburn, pound (vb.).

Mids. coy.

Shr.

John. anvil, feeble (vb.).

Merch. competency, quire (vb.).

Rich. 2.

H. 4 A. articulate, capitulate, carbonado (sbst.), stubble.

Wiv. hailstone, lurch, reck.

H. 4 B. crack, disadvantage, gird, outweigh.

Ado. empoison.

Cæs. cautelous, insist, limitation, physical.

As. damask, petitionary.

H. 5.

Haml. batten, bisson, nose (vb.), plaster, prosperously, shreds, survivor, vanquisher.

Tw. hyperbolical, leasing, timepleaser, unfilled.

Compl.

All's. alias, conjectural, debile, fundamental, office (vb.), promisebreaker, sithence, surety, tartness, well-found, yarn.

Oth. barbarian (sbst.), billet (vb.), calmness, designment, evade, portance, sea-mark, suckle.

Tim. companionship, destroyer, flamen, voice (vb.), particularly.

Meas. audible, palsied.

Lr. dishonoured, distribution, knee, meiny, monster, pother.

Macb. man-child, measureless, multitudinous, scotch, store-house, utterance.

Cor. cluster, consulship, derogate, pleader, precipitation, side, tyrannical.

Troil. circumvention, inclinable, major (adj.), priority, reinforce, splinter.

Ant. abhorring (sbst.), forenoon, petition, usher (sbst.), vagabond.

Per. coffined, gosling, malkin, malign.

Cymb. expulsion, fane, franchise, lapse, malign, meal, passable.

Wint. pertinent, priest-like, southward, surplus, thwack.

Tp. bemock, garner, humanely, strong (vb.), shrug (vb.), trident.

H. 8. inkling, pebbles.

Sonn. youngly subsist.

Coriolanus (Trislegomena).

H. 6 A.	dastard (2), sedition, vigilant, viperous, repine.
Tit.	associate, defender, wreak (sbst.).
H. 6 B.	leanness, mailed, virginal, crabtree.
H. 6 C.	molehill (2), sedition, thirst.
Err.	accidentally, beating, rigorous, uncertainty.
Ven.	caparison (sbst.), pout, self-loving.
Rich. 3.	unwise, rumour.
L. L. L.	accidentally, ba (vb.), but (vb.), cormorant (adj.).
Lucr.	smilingly, surcease.
Rom.	afire, associate, grub (2), pout, scratch (sbst.), surcease.
Gentl.	mastership.
Mids.	austerity, triumphantly.
Shr.	austerity, blear, but, patroness, thirst.
John.	buss (vb.), calmly, hospitable, triumphantly.
Merch.	blear, clamber, edifice, mastership, mercenary (adj.), rigorous, wolvish, woollen.
Rich. 2.	leanness, out-dare.
H. 4 A.	cholic, insensible, salve, scratch, uncertainty, vigilant, mailed, out-dare.
Wiv.	edifice, unswept.
H. 4 B.	fillip, fist (vb.), link, rumour.
Ado.	ba, ballad-maker, reechy, salve, sincerely, woollen.
Cæs.	drachma (2), link, seventy, tradesman.
As.	childishness, whoop.
H. 5.	whoop, mercenary (adj.), trail.
Haml.	altitude, bore (sbst.), calmly, clamber, reechy.
Tw.	botcher, house-keeper, singularity, prank (vb.).
Compl.	aptness, discipline, real.
All's.	botcher, chastely (2), goad (vb.), real.
Oth.	demerit.
Tim.	itch (sbst.), thankless, unwise.
Meas.	goad, information, insensible.
Lr.	altitude, bile, century, hospitable, smilingly, thankless, wolvish.
Macb.	coign, house-keeper, stride (vb.), demerit.
Cor.	defender, distribute, flier, hoo.
Troil.	bile, buss, cholic, cormorant (adj.), discipline, fillip, fusty (2), repine, trail, wedged.
Ant.	cement, childishness, entangle (2), hoo, itch, unbuckle, unparalleled.
Per.	cambric, coign, fist, o'erpressed, patroness, virginal.
Cymb.	aptness, bore, century, flier, stride (vb.), tradesman, viperous.
Wint.	ballad-maker, beating, cambric, caparison, herdsman (2), prank, singularity, unbuckle, unparalleled, tradesman.
Tp.	afire.
H. 8.	crabtree, distribute, information, sincerely, wedged.
Sonn.	o'erpressed, self-loving, unswept.

Troilus and Cressida (Dislegomena).

H. 6 A.	admonishment.
Tit.	handless, thrash.
H. 6 B.	execrations.
H. 6 C.	creator, flexible.
Err.	fraughtage, unmingled, waftage.
Ven.	forceless.
Rich. 3.	wedge, snail-paced.
L. L. L.	chapman, hyperbole, mail, matchless, repute, staple, ware.
Lucr.	disdainfully, seeded, superior.
Rom.	addle, roe.
Gentl.	
Mids.	dewdrop, finch, local.
Shr.	clef, fry, pheeze, skein.
John.	forcibly, formless, reverberate, traded.
Merch.	comer, jaundice, riddance.
Rich. 2.	drayman, overproud, scarce, shivers, wallow, whosoever.
H. 4 A.	axle-tree, community, incursion, prophetically, protest (sbst.), roguery.
Wiv.	clapper-claw, curer, lime-kiln, louse, oyes, potato, vizarded.
H. 4 B.	bloodied, chip (vb.), hideously, recordation.
Ado.	illegitimate, lustihood.
Cæs.	
As.	biscuit, prizer, proposition.
H. 5.	deracinate, dutiful, tediously, wrangler.
Haml.	(disprise), dizzy (vb.), knotted, observant, tetter, ulcer.
Tw.	
Compl.	appertaining, largeness, dip (sbst.).
All's.	flinch, titled, unbridled.
Oth.	
Tim.	fashionable, patchery, unbolt.
Meas.	after-dinner, dependant (adj.), grasp (sbst.), serpigo.
Lr.	hurricano, pight, wailing-women.
Macb.	bodement, dusty, diminutive (adj.), exposure, lees, perseverance, suck (sbst.), sleive, underwrite.
Cor.	circumvention, inclinable, major (adj.), priority, re-inforce, splinter.
Troil.	calumniate, great-sized, pash (vb.), superficially, sphered, tent, (ungained).
Ant.	breese, buckle, diminutive (sbst.), quail (sbst.), sealed, tabourines, turpitude
Per.	country-woman, (o'erspread).
Cymb.	allayment, astronomer, leaven, operate, pavement.
Wint.	fixure.
Tp.	advantageous, forthright, freshness, invert, pertly, wallet.
H. 8.	avow, cuckold-maker, commonalty, damage, freshness.
Sonn.	vassalage.

Troilus and Cressida (Trislegomena).

H. 6 A.	putrify, adamant, arbitrator, cygnet, fierceness, sally, indulgence, labyrinth, masculine, neglection, repine.
Tit.	overshine, sequester, suppose, ward (vb.).
H. 6 B.	brush (sbst.), hindmost, ken (vb.), puttock, surmise, undermine.
H. 6 C.	abreast, bruit, impale, thousandfold, overshine.
Err.	fineness, wiles.
Ven.	bill (vb.), fold, imposthume, labyrinth, nectar.
Rich. 3.	hoy-day, inestimable, millstone, tetchy.
L. L. L.	aforesaid, cormorant (adj.), critic (sbst.), mint, pia-mater, repute, speciality, leer.
Lucr.	arbitrator, ort, putrify, strait, unpractised.
Rom.	brightness, etcetera, gory, tetchy.
Gentl.	infinite (sbst.), nectar, thievery.
Mids.	adamant.
Shr.	Greek, suppose (sbst.), witless, specialty.
John.	buss (vb), cygnet, harnessed, tarre, unacquainted.
Merch.	aforesaid, distinct, scimitar, unpractised.
Rich. 2.	reversion.
H. 4 A.	blackberry, cholic, harnessed, iteration, reversion, sally.
Wiv.	expressure, positive.
H. 4 B.	brevity, chime, concur, etcetera, fillip, joint, kinswoman, leer, past.
Ado.	infinite, kinswoman, sunburnt.
Cæs.	discomfort (vb.), livelong, ungently.
As.	bill (vb.), Friday, gladness, Greek, hem, impressure, incontinent (adj.), mannish, opening, sequester (vb.), strait, whetstone.
H. 5.	amply, fierceness, honey-sweet, safe-conduct, trait, abreast, positive.
Haml.	brevity, commencement, discomfort (vb.), glimpse, hem, imposthume, o'ertop, surmise, tarre, waterfly.
Tw.	concur, expressure, impressure, masculine, mint, skittish.
Compl.	discipline, gouty.
All's.	artist, credence, decision, monumental, novelty, persist, undermine.
Oth.	affined, commencement, dolt, fitchew, iteration, monumental.
Tim.	bruit, brush (sbst.), fraction, glib, gouty, hey-day, incontinent, joint, mental, thievery, ort, sciatica.
Meas.	Friday, glimpse, gravel, novelty, opening, sciatica, witless.
Lr.	bile, clotpole, fitchew, fold, glib, portable, predominance.
Macb.	gory, decision, livelong, portable, predominance, shipman, whetstone, deserver.
Cor.	bile, oust (vb.), cholic, cormorant (adj.), discipline, fillip, fusty, repine, trail, wedged.
Troil.	composure, distinct, fraction, fusty, honey-sweet, skittish.
Ant.	composure, crownet (2), deserver, dolt, gladness, persist, waterfly.
Per.	artist, chime, inestimable, shipman, neglection.
Cymb.	mannish, resty, clotpole.
Wint.	
Tp.	amply, indulgence, sunburnt, ungently.
H. 8.	gravel, o'ertop, thousandfold.
Sonn.	brightness, critic, hindmost, memorial, past, resty.

Antony and Cleopatra (Dislegomena).

H. 6 A. infamous, muleter.

Tit. piteously, tenfold, uprise, daintily.

H. 6 B. sworder.

H. 6 C. border, misthink, quicksand, runner, scrupulous.

Err. nick.

Ven. extemporally, variety, volley (vb.).

Rich. 3. bard, considerate, parcel, sling.

L. L. L. precedence, triumpherate.

Lucr. embers.

Rom. adjacent, languish.

Gentl.

Mids. unloved, wisher.

Shr. carouse (sbst.), consolation.

John. beck, maul, planks, unhacked, useful.

Merch. demurely.

Rich. 2. o'erpower.

H. 4 A. cantle, dare (sbst.), estridge, poop.

Wiv. epicurean.

H. 4 B. mediation.

Ado. dancer, disquiet, pleached.

Cæs. bend.

As.

H. 5. demon.

Haml. adjoin, emphasis, fetters, knowing, pall, prescript, primal, shards, sheet, wharf.

Tw. comedian.

Compl. pillet (vb.).

All's. hater, shackle.

Oth. corrigible, indistinct, lieutenantry, lip (vb.), mandragora, pant (sbst.).

Tim. captainship, sevenfold, solder.

Meas. adulterous, fallible.

Lr. opulent, renege, tart, untaught, unstate, windowed.

Macb. epicure, lated, missive, sickly, voluptuousness.

Cor. abhorring (sbst.), fore-noon, petition, usher (sbst.), vagabond.

Troil. breese, buckle, diminutive (sbst.), quail (sbst.), sealed, tabourines, turpitude.

Ant. chare, discandy, garboils, mingle, revenger, rudder, safe (vb), stomach.

Per. bellows, dumb.

Cymb. cookery, diminution, dismission, exercise, remarkable, rout.

Wint. dungy, grimly, lamentably, prognostication, rural, slackness, urgent.

Tp. frustrate, heed, leaky, overtop, pickle, rift, throe, yarely.

H. 8.

Sonn. annex (vb.), becoming (sbst.), rhymer, wire.

Antony and Cleopatra (Trislegomena).

H. 6 A. distrust, eclipse, exigent, fugitive.

Tit. don (vb.), footman, scribe.

H. 6 B. puddle, triple, mislike.

H. 6 C. eclipse.

Err.

Ven. burnish (vb.), shrill-tongued.

Rich. 3.

L. L. L. gibe, scutcheon, targe.

Lucr. damp, fume, puddle.

Rom.

Gentl. augury, oar, scribe.

Mids. bringer, darkling, hail (vb.), horned.

Shr. fume, tight, womanly.

John. distrust, equality.

Merch. burnish (vb.), mislike, outstare, purse, wearer.

Rich. 2. landlord, plate.

H. 4 A. gallantly, gibe, nag, scutcheon.

Wiv. hail (vb.), (scald).

H. 4 B. bringer, emptiness, shove, nag.

Ado. malefactor, midway, oar, queasy.

Cæs. birthday, exigent, soothsayer, tributary.

As. begone, childishness, gladness.

H. 5. gallantly, mechanic (adj.), neigh, scald (adj.).

Haml. augury, bark (vb.), crescent (adj.), don, flush, precedent (adj.), puzzle, shove, tributary, waterfly, (grizzled).

Tw. puzzle.

Compl. landlord.

All's. damp, persist, sharpness, triple.

Oth. dolt, horned, keel, paragon (vb.), trumpet (vb.), thicken, purse.

Tim. flush, itch (sbst.), leprosy, precedent, square.

Meas. bark (vb.), decorum, dependancy, malefactor, stage, (nineteen).

Lr. darkling, equality, lowness, plate, prize (sbst.), queasy, sharpness, midway.

Macb. pyramid, thicken, womanly, deserver.

Cor. cement, childishness, entangle, hoo, itch (sbst.), unbuckle, unparalleled.

Troil. composure, crownet, deserver, dolt, gladness, persist, waterfly.

Ant. begone, crownet, decorum, entangle, fugitive, lowness, mechanic, stage, shrill-tongued.

Per. birth-day, goal, (grizzled), keel, square, trumpet (vb.).

Cymb. browze, crescent (adj.), dependancy, emptiness, joint (vb.), loathness, prize (sbst.), soothsayer, targe.

Wint. browze, footman, goal, (nineteen), unbuckle, unparalleled, wearer.

Tp. abysm, loathness, tight.

H. 8. outstare, paragon (vb.).

Sonn. abysm, pyramid.

Pericles (Dislegomena).

H. 6 A.

Tit. effectless, fere, sustenance.

H. 6 B. cower.

H. 6 C.

Err.

Ven. drouth.

Rich. 3. strictly, troubler.

L. L. L.

Lucr. greff, immortality.

Rom. countervail, pothecary, restorative, steerage.

Gentl.

Mids.

Shr. husht! (intj.), womankind.

John. half-part, harbourage, taper-light.

Merch. dull-eyed, prest, questionless.

Rich. 2. misinterpret, viol

H. 4 A. upside-down.

Wiv. snow-ball.

H. 4 B. tenniscourt, sackcloth.

Ado. cheapen (vb.), peaceable (adj.).

Cæs.

As. fringe, thousandth, untied.

H. 5. abut, buxom, derivation, relapse (sbst.).

Haml. attent, condolement, (inquire) (sbst.).

Tw. coystril, recollect, whipstock.

Compl. sister (vb.).

All's. heritage, imply, mile, prostitute, tib.

Oth. lown.

Tim.

Meas. perch (sbst.), respite (vb.).

Lr. dearn, venomously.

Macb. herald.

Cor. coffined, gosling, malkin, malign.

Troil. country-woman, (o'erspread).

Ant. bellows, dumb.

Per. a-land, bitumed, caulked, door-keeper, faithfulness.

Cymb. fitment, foreshow, mannered.

Wint. superstition, superstitiously.

Tp. southwest.

H. 8.

Sonn.

Pericles (Trislegomena).

H. 6 A. furtherance, neglection, stern, sufficiently.

Tit. lading, razor, sapling.

H. 6 B. furthermore, inflict, lewdly, stern, virginal.

H. 6 C. can.

Err.

Ven. braid.

Rich. 3. inestimable, sapling.

L. L. L. inkle, minstrelsy, nourishment, razor.

Lucr. destitute, inflict, untold.

Rom. vestal, hams.

Gentl.

Mids. bounce, now-a-days, votaress.

Shr. balm (vb.), bots, cockle, half-way, narrowly, overjoyed, patroness.

John. conversant.

Merch. can, furthermore, lading, lawfully, casualty.

Rich. 2. frequent, pompous.

H. 4 A. bots, lewdly.

Wiv. attraction, embolden, swearer.

H. 4 B. chime, deafen, fist (vb.), falseness.

Ado. harpy, leavy, narrowly, overjoyed.

Cæs. birthday.

As. pompous.

H. 5. clap (sbst.), passport.

Haml. cockle, hams, infusion, turbulent.

Tw.

Compl. braid, chill, falseness, oblation.

All's. artist, chill, lawfully, passport.

Oth. keel, trumpet (vb.).

Tim. attraction, embolden, frequent (vb.), square, turbulent, minstrelsy, (pelf).

Meas.

Lr. balm (vb.), briefness, casualty, clap, covering, half-way.

Macb. coign, leavy, snores, shipman, swearer.

Cor. cambric, coign, fist (o'erpressed), patroness, virginal.

Troil. artist, chime, inestimable, neglection, shipman.

Ant. birth-day, goal, (grizzled), keel, square, trumpet (vb.).

Per. childbed, covering, mortally.

Cymb. briefness, conversant, destitute, goddess-like, mortally, prop.

Wint. cambric, goal, goddess-like, infusion, inkle, sufficiently.

Tp. harpy, (o'erboard), snores.

H. 8. nourishment, prop.

Sonn. oblation, (o'erpressed), unteld.

Cymbeline (Dislegomena).

H. 6 A. gallian (adj.), lucre.

Tit.

H. 6 B. clouted.

H. 6 C.

Err. ballast, creek, dishonestly.

Ven.

Rich. 3. curtail.

L. L. L. chimney-sweeper.

Lucr. azure.

Rom. beginner, heart-sick, label, masterless, (trace).

Gentl. angel-like.

Mids. ace, eglantine, threefoot, waggish.

Shr. new-built, over-wasted.

John. (interrogatory), rottenness.

Merch. broth, inlay, rib, throughfare.

Rich. 2. occident.

H. 4 A. cloak-bag, colt (vb.), comparative, land (vb.), swathing-clothes.

Wiv. back-door, orderly (adj.), sluttery.

H. 4 B. (comb), untwine, valuation.

Ado.

Cæs. thunder-stone, unshaked.

As.

H. 5. gordian knot, hardiness.

Haml. casual, egg-shell, garbage, garrisoned, laboursome, perturbed, pick-axe, savoury, self-slaughter, statist.

Tw. corrupter, geck, unprizable.

Compl. commix, slackly.

All's. inferior (sbst.), knowingly, slowness.

Oth. debitor-and-creditor, enchafe, leagued, medicine.

Tim.

Meas. fedary, journal, leidger, tongue.

Lr. bellyful, dullard, holy-water, justicer, mutation, o'erpay, simular, untender, villain-like.

Macb. dead-man, remembrancer, sacrilegious, utterance.

Cor. expulsion, fane, franchise, lapse, malign, meal, passable.

Troil. allayment, astronomer, leaven, operate, pavement.

Ant. diminution, dismission, excessive, remarkable, rout, cookery.

Per. fitment, fore-show, mannered.

Cymb. adornment, confection, cook (vb.), derogate, outsell, whereunto.

Wint. hand-fast, neat-herd, stomacher, stupify, shrew (vb.).

Tp. azured, beyond (adv.).

H. 8. adjourn, pang, wife-like.

Sonn. pictured.

Cymbeline (Trislegomena).

H. 6 A.	audacity, cognisance, giglet, viperous, perpetuity.
Tit.	moss, performer.
H. 6 B.	affiance, hangings, lay (sbst.), puttock, quire, scorpion.
H. 6 C.	brotherly.
Err.	moss, unsought.
Ven.	base (sbst.), story (vb.), workmanship.
Rich. 3.	stripling.
L. L. L.	repast (sbst.), targe.
Lucr.	behest, destitute, unbend, story (vb.).
Rom.	behest, demesnes, stake, stark.
Gentl.	base, (shot).
Mids.	quire.
Shr.	gamesome, hangings, repast (sbst.), staggers, stripling.
John.	conversant, disrobe, forethink, newness, wrist.
Merch.	stake, torturer.
Rich. 2.	torturer.
H. 4 A.	forethink, franklin, rareness (sbst.), stark.
Wiv.	arched.
H. 4 B.	emptiness.
Ado.	mannerly, stealer.
Cæs.	cognisance, disrobe, gamesome, majestic, mart (vb.), soothsayer.
As.	brotherly (adv.), mannish, rustic.
H. 5.	affiance, condemnation, love-suit, mow (sbst.), unguarded.
Haml.	bore (sbst.), collection, consummation, crescent (adj.), delve, dismantle, incontinency (2), mow (sbst.), rareness, stealer, unfledged, voucher, wrist.
Tw.	screw (vb.), unsought.
Compl.	aptness, feat (adj.).
All's.	arched, even (vb.), inter'gatory, performer, staggers.
Oth.	delighted, even (vb.), lay (sbst.).
Tim.	throe.
Meas.	condemnation, delighted, dependancy, giglet, newness, ravin.
Lr.	briefness, century, clotpole, consummation, justicer, prize.
Macb.	ravin, scorpion, screw, stride (vb.), unbend, unguarded.
Cor.	aptness, bore, century, flier, stride (vb.), tradesman, viperous.
Troil.	mannish, resty, clotpole.
Ant.	browze, crescent (adj.), dependancy, emptiness, joint (vb.), loathness, prize, soothsayer, targe.
Per.	briefness, conversant, destitute, goddess-like, mortally, prop.
Cymb.	incontinency, joint (vb.).
Wint.	browze, dismantle, franklin, goddess-like, perpetuity, rustic, unfledged, mart (vb.).
Tp.	loathness, majestic.
H. 8.	prop, throe.
Sonn.	delve, love-suit.

The Winter's Tale (Dislegomena).

H. 6 A. bearing-cloth, collop.

Tit. habited, unfurnish.

H. 6 B. trinkets.

H. 6 C. apparent.

Err. shipboard.

Ven. dimple.

Rich. 3. overmuch.

L. L. L. mint.

Lucr.

Rom.

Gentl.

Mids. blameless, nosegay, oxlip.

Shr. jog.

John. (fore).

Merch. money-bag, sitting, shrug (sbst.), streaked.

Rich. 2. carver, sluice.

H. 4 A. caddis.

Wiv. amazedness, boor, gallymau-*fry*, *intention*, kiln-hole.

H. 4 B. land-service, quoif, steer (sbst.), three-man.

Ado. ancientry, sevennight.

Cæs. interpose, agitation.

As. cork.

H. 5. troth-plight.

Haml. buyer, cap-a-pe, hillo, pastoral, table-book.

Tw. barricado, cypress, enchantment, over-swear.

Compl.

All's. ail.

Oth. finder-out, ingredient, medicinal, officed, wearing.

Tim. bluster, scour, standing.

Meas. attorneyed, hent, scandalous.

Lr. bench (vb.), foot-path, whoop.

Macb. unreal.

Cor. pertinent, priest-like, southward, surplus, thwack.

Troil. fixure.

Ant. dungy, grimly, lamentably, prognostication, rural, slackness, urgent.

Per. superstition, superstitiously.

Cymb. hand-fast, neat-herd, stomacher, stupify, shrew (vb.).

Wint. by-gone, daffodil, pair, shearer, tape.

Tp. butter, discase, featly, furlong, opportune, rift (vb.), trumpery.

H. 8. putter-on, unconsidered, queen.

Sonn. frequent, issueless, review.

The Winter's Tale (Trislegomena).

H. 6 A.	dash (sbst.), sufficiently, professor, perpetuity.
Tit.	curds, footman, handsomely, mention (vb.).
H. 6 B.	bookish, lording (o'erween), undiscovered.
H. 6 C.	covert, curds (o'erween).
Err.	beating.
Ven.	caparison, surpass.
Rich. 3.	carter, leisurely, resemblance.
L. L. L.	bodkin, bleach, carnation, inkle, nutmeg, plentifully, sea-sick, sneap (vb.), squier.
Lucr.	dash (sbst.), harden, latch, leisurely, sneap (vb.).
Rom.	covert (sbst.), sea-sick.
Gentl.	
Mids.	squash.
Shr.	
John.	dissever, muzzle (vb.), round (vb.).
Merch.	shrug; wearer, (wether).
Rich. 2.	brother-in-law.
H. 4 A.	brother-in-law, cleanly, franklin, squier, unthought.
Wiv.	bleach.
H. 4 B.	
Ado.	ballad-maker, barn, bugle, July.
Cæs.	mart (vb.), mention (vb.), tradesman.
As.	bawdry, bugle, cleanly, keeping, plentifully, rustic.
H. 5.	headpiece, nutmeg, scion.
Haml.	bawdry, bodkin, carter, dismantle, german, infusion, jelly, savageness, springe, undiscovered, unfledged.
Tw.	bear-baiting, dedication, masterly, nayword, prank, singularity, squash, uncurrent, unthought.
Compl.	featly.
All's.	barn, carbonado (vb.), dissever.
Oth.	masterly, savageness, scion, statesman, bookish.
Tim.	air, dedication, german, incident, keeping, meddler, visitor.
Meas.	grange, meddler, resemblance, statesman.
Lr.	carbonado (vb.), head-piece, jelly, wool.
Macb.	wool.
Cor.	ballad-maker, beating, cambric, caparison, herdsman, prank, singularity, unbuckle, unparalleled, tradesman.
Troil.	
Ant.	browse, footman, goal, (nineteen), unbuckle, unparalleled, wearer.
Per.	cambric, child-bed, goal, goddess-like, infusion, inkle, sufficiently.
Cymb.	browse, dismantle, franklin, goddess-like, mart (vb.), perpetuity, rustic, unfledged.
Wint.	hand (vb.), harden.
Tp.	featly, hand (vb,), handsomely, surpass, visitor.
H. 8.	bore (vb.), July, muzzle (vb.), professor.
Sonn.	incertainty.

The Tempest (Dislegomena).

H. 6 A. detract.

Tit. brine-pit, library, molest.

H. 6 B. felony, low (vb.), manacle, unbowed.

H. 6 C. unstanched.

Err. austerely.

Ven. toothed, unbacked.

Rich. 3.

L. L. L. sea-water.

Lucr. useless.

Rom. cockerel, prudence, tortoise.

Gentl.

Mids. dewlapped, harmonious, lakin, ringlets.

Shr. bestrew, twangling, twink.

John. organ-pipe.

Merch. ding-dong, impertinent, tricksy.

Rich. 2.

H. 4 A. bosky, dropsy.

Wiv. cat-o-mountain, plummet.

H. 4 B. bawl, deafness, drollery.

Ado. deceiver.

Cæs.

As. chanticleer, inaccessible, marketable, nibble, nurture, rye, subject, tar.

H. 5. blessedly, breast (vb.), dock, freckled, gunner, inly.

Haml. ardour, budge, heyday, nutshell, spendthrift.

Tw. gabble, swabber, utensil.

Compl.

All's. eaves, coragio, many-coloured.

Oth. demi-devil.

Tim.

Meas. hallowly, sanctimonious, unwonted.

Lr. contentious, mow.

Macb. heath, musky, screen.

Cor. bemock, garner, humanely, strong (vb.), shrug (vb.), trident.

Troil. advantageous, forthright, freshness, invert, pertly, wallet.

Ant. frustrate, heed, leaky, overtop, pickle, rift, throe, yarely.

Per. Southwest.

Cymb. azured, beyond (adv.).

Wint. butler, discase, featly, furlong, opportune, rift (vb.), trumpery.

Tp. furze, thunderstoke.

H. 8. chalk (vb.).

Sonn.

The Tempest (Trislegomena).

H. 6 A. cluster, indulgence, magic, sorcery, viceroy.

Tit. handsomely.

H. 6 B. blasphemy, vigilance.

H. 6 C. disproportion.

Err.

Ven. canker (vb.), surpass, verdure.

Rich. 3. hedgehog, lap (vb.), stab, red-hot.

L. L. L. pied.

Lucr.

Rom. afire, canker (vb.).

Gentl. nook, verdure.

Mids. estate (vb.), harshness, hedgehog, terribly.

Shr. bestrew, brush (vb.), mistaking, tight.

John. organpipe, red-hot.

Merch. gaberdine, pied.

Rich. 2.

H. 4 A. bestir, bombard, crisp, stock-fish.

Wiv.

H. 4 B. founder.

Ado. brush (vb.), harpy, sunburnt.

Cæs. knotty, majestic, ungently.

As. estate (vb.), nook.

H. 5. amply, lea, mope.

Haml. knotty, miraculous, mope, mow (sbst.), roar (sbst.).

Tw. organ-pipe.

Compl. feat, featly.

All's. premises.

Oth. new-create, disproportion.

Tim. candy, crisp, lap (vb.), lea, terribly, visitor.

Meas. blasphemy, mistaking, stock-fish.

Lr. bestir, harshness, vigilance.

Macb. magic, miraculous, snores, stab.

Cor. afire.

Troil. amply, indulgence, sunburnt, ungently.

Ant. abysm, loathness, tight.

Per. harpy, (o'erboard), snores.

Cymb. loathness, majestic.

Wint. featly, hand (vb.), handsomely, surpass, visitor.

Tp. cluster (vb.), (o'erboard), roar (sbst.), sorcery.

H. 8. bombard, founder (vb.), new-create, rectify (2).

Sonn. abysm.

Henry VIII. (Dislegomena).

H. 6 A. fabulous, ween.

Tit. unsolicited.

H. 6 B. extortion, jurisdiction.

H. 6 C. abode (vb.).

Err. revile.

Ven.

Rich. 3. defacer, unwittingly.

L. L. L. firework, snuff.

Lucr.

Rom. switch.

Gentl.

Mids. sleek.

Shr. conformable, porringer, spavin.

John.

Merch. unhandled.

Rich. 2. elect, surrender (vb.), tenement.

H. 4 A. lag-end, leap.

Wiv. primero.
H. 4 B. court-gate.
Ado.
Cæs.

As. bolden, chronicler.

H. 5. communication, play-house, portage.

Haml. bevy, lewdness, nut-shell, potently, tennis, unmannerly, unshaken.

Tw.

Compl.
All's. exempt (vb.), emblem, lowly (adv.), Mayday.

Oth. . dilatory.

Tim. embalm, juror, numberless, star-like.

Meas. covent, great-bellied, jury, lay.

Lr. ripeness, sectary.

Macb. combustion, memorize, shoal, treasonous.

Cor. inkling, pebbles.

Troil. avow, cuckold-maker, commonalty, damage, freshness.

Ant.
Per.
Cymb. adjourn, pang, wife-like.
Wint. putter-on, unconsidered, queen (vb.).

Tp. chalk (vb.).

H. 8. assent, considering (sbst.), jewel-house, prejudice.

Sonn. seemly.

Henry VIII. (Trislegomena).

H. 6 A.	mazed, professor.
Tit.	(controller).
H. 6 B.	chine, clothier, crab-tree, faulty, peace-maker.
H. 6 C.	thousand-fold, true-hearted.
Err.	making, shipwreck (vb.).
Ven.	
Rich. 3.	consistory, hull, inducement, talker.
L. L. L.	nourishment, usher.
Lucr.	
Rom.	absolve, cheveril, holidam.
Gentl.	
Mids.	devoutly, making, mazed, though (adv.).
Shr.	chattels, chine, holidam, though.
John.	muzzle, pagan, rankness.
Merch.	outstare, talker.
Rich. 2.	personally.
H. 4 A.	bombard, faulty, pagan, well-beloved.
Wiv.	vehemency.
H. 4 B.	founder, tamely, undeserver.
Ado.	July, sincerely.
Cæs.	eagerly, eighth, undeserver, well-beloved.
As.	heathen (adj.), peace-maker, rankness.
H. 5.	baptism, chattels.
Haml.	calumnious, combination, devoutly, easiness, o'ertop, thereunto.
Tw.	cheveril, combination, hull, spinster.
Compl.	
All's.	calumnious, fondness, inducement.
Oth.	accumulate, baptism, heathen, new-create, paragon (vb.), spinster, thereunto.
Tim.	throe.
Meas.	fondness, gravel, information, personally, vehemency.
Lr.	clothier, flaw, tamely, true-hearted.
Macb.	cling, eighth, holily, shipwreck (vb.).
Cor.	crabtree, distribute, information, sincerely, wedged.
Troil.	gravel, o'ertop, thousandfold.
Ant.	outstare, paragon (vb.).
Per.	nourishment, prop.
Cymb.	prop, throe.
Wint.	bore (vb.), July, muzzle (vb.), professor.
Tp.	bombard, founder (vb.), new-create, rectify.
H. 8.	rectify, absolve, consistory, councillor, eagerly, flaw, glory (vb.), (marchioness).
Sonn.	accumulate, glory (vb.), usher.

Sonnets (Dislegomena).

H. 6 A. inhearse.

Tit. effectually, sheaf.

H. 6 B. tally.

H. 6 C.

Err. strumpeted, unmoved, carcanet.

Ven. bristly, informer.

Rich. 3. ill-used, new-appearing, overgo.

L. L. L. adjunct (sbst.), complement, world-without-end.

Lucr. moan.

Rom. highmost, singleness.

Gentl. new-found, unseeing.

Mids. insufficiency.

Shr.

John. all-the-world, untrimmed, wiry.

Merch. outbrave.

Rich. 2. intermixed, restful.

H. 4 A. mouthed, seldom (adj.).

Wiv. destillation, gainer, plummet

H. 4 B. polished.

Ado. featured, hearsay, love-god.

Cæs. afloat, new-fired, niggard.

As.

H. 5. invoke, resurvey, universe.

Haml. chary, loan, perusal, quietu

Tw.

Compl.

All's. masonry.

Oth. ever-fixed, extern.

Tim. steepy.

Meas. dressing, waste (adj.).

Lr. essay (sbst.), lameness.

Macb. limbeck.

Cor. youngly, subsist.

Troil. vassalage.

Ant. annex (vb.), becoming (sbst. rhymer, wire.

Per.

Cymb. pictured.

Wint. frequent, issueless, review.

Tp. chalk (vb.).

H. 8. seemly.

Sonn. sickle, unrespected.

Sonnets (Trislegomena).

H. 6 A. invocate, tresses, warrantise.

Tit. siren, vengeful, well-tuned.

H. 6 B. defendant, hindmost, outcast, vengeful.

H. 6 C. race.

Err. siren.

Ven. askance (adv.), recure, self-loving.

Rich. 3. invocate.

L. L. L. critic (sbst.), new-fangled, usher.

Lucr. accessary (sbst.), adjunct (adj.), stell, untold, well-tuned.

Rom. brightness, dun (adj.), taker, thinly.

Gentl.

Mids.

Shr. askance (adv.), outcast, thrall (vb.).

John. adjunct (adj.), race, tresses.

Merch. defendant, inward.

Rich. 2.

H. 4 A.

Wiv. unswept.

H. 4 B. book, past, situation.

Ado. dully, profitless, taker.

Cæs. alchemy.

As. new-fangled.

H. 5. book, gull, love-suit, situation.

Haml. amiss, compound (adj.), delve, inward, tan (vb.), thrall (vb.), warrantise.

Tw. gull (vb.), gust (sbst.).

Compl. authorize, compound (adj.), oblation.

All's. accessary (sbst.), foregone.

Oth. accumulate, balmy, foregone, profitless, thinly.

Tim. gust.

Meas.

Lr. stell.

Mach. authorize, dun (adj.), pyramid.

Cor. o'erpressed, self-loving, unswept.

Troil. brightness, critic, hindmost, memorial, past, resty,

Ant. abysm, pyramid.

Per. oblation, (o'erpressed), untold.

Cymb. delve, love-suit.

Wint. incertainty.

Tp. abysm.

H. 8. seemly.

Sonn. incertainty.

Aus den vorstehenden Listen geht wiederum in der That hervor, daß sich der Wortschatz des Dichters mit einer gewissen Regelmäßigkeit entwickelt hat: die Dichtungen der mittleren und späteren Perioden haben regelmäßig mehr und bedeutsamere Berührungen mit zeitlich nahestehenden als mit solchen anderer Perioden.

Eine kurze, leicht nachzuprüfende Zusammenstellung wird dies veranschaulichen. Im voraus sei indessen nochmals daran erinnert, daß das Auszählen der Wörter zwar die einfachste, aber auch die unvollkommenste und roheste Art ist, das statistische Material auszunutzen. Es können dabei natürlich immer kleine Irrthümer mit unterlaufen. So sind in den im vorigen Jahrgang veröffentlichten Listen mehrere Trislegomena, in Folge von Versehen bei der Abschrift, ausgelassen worden; in Folge dessen sind in den auf S. 126 gegebenen Zusammenstellungen einige Zahlen nicht ganz zutreffend, wodurch indessen die Zahlenverhältnisse nicht wesentlich alteriert werden. Die diesmal gegebenen Listen sind nach der Abschrift noch einer Revision unterzogen worden, können daher wohl als vollständig bezeichnet werden.

Es ist in Betracht zu ziehen, daß der Umfang der Gruppen nicht ganz gleich ist. Sodann ist im Auge zu behalten, daß das statistische Material doch nur ein numerisch beschränktes ist, daß daher, namentlich bei geringerer Anzahl von Parallelwörtern, der Zufall in Rechnung zu ziehen ist. Ferner ist die Abgrenzung der Gruppen nicht ganz sicher. Endlich müßten eigentlich die Wörter mehr ihrer Bedeutung nach abgewogen als gezählt werden. Trotz aller dieser Fehlerquellen ist das Ergebniß der wortstatistischen Untersuchung ein überraschend zutreffendes.

Ich theile wiederum die Parallelwörter nach den vier Perioden in vier Gruppen ein:

I. Heinrich VI., A, bis Sommernachtstraum,
II. Zähmung der Widerspenstigen bis Heinrich V.,
III. Hamlet bis Macbeth,
IV. Coriolan bis Heinrich VIII.

und erhalte durch Addition die folgenden Verhältnißzahlen für die Vertheilung der seltensten Wörter in denjenigen Dramen, deren Abfassungszeit ziemlich feststeht:

		I.	II.	III.	IV.
Viel Lärm um Nichts.	Dislegg.	17	20	15	11
	Trislegg.	31	33	24	28
	Im Ganzen	48	53	39	39

		I.	II.	III.	IV.
Julius Cæsar.	Dislegg.	9	11	10	9
	Trislegg.	14	31	20	28
	Im Ganzen	23	**44**	32	37
Wie es Euch gefällt.	Dislegg.	25	24	12	19
	Trislegg.	32	38	28	32
	Im Ganzen	57	**62**	40	51
Heinrich V.	Dislegg.	29	36	35	21
	Trislegg.	43	38	35	30
	Im Ganzen	72	**74**	70	51
Hamlet.	Dislegg.	40	45	70	53
	Trislegg.	49	63	83	64
	Im Ganzen	89	108	**153**	117
Was Ihr wollt.	Dislegg.	16	32	34	18
	Trislegg.	27	35	30	29
	Im Ganzen	43	**67**	64	47
Othello.	Dislegg.	21	31	36	26
	Trislegg.	30	42	61	61
	Im Ganzen	51	73	**97**	57
Maß für Maß.	Dislegg.	13	19	20	24
	Trislegg.	13	27	32	33
	Im Ganzen	26	46	52	**57**
Lear.	Dislegg.	22	19	38	33
	Trislegg.	30	45	49	44
	Im Ganzen	52	64	**87**	77
Macbeth.	Dislegg.	20	16	33	33
	Trislegg.	22	39	40	36
	Im Ganzen	42	55	**73**	69
Coriolan.	Dislegg.	14	22	50	42
	Trislegg.	39	48	34	50
	Im Ganzen	53	70	84	**92**

		I.	II.	III.	IV.
Antonius und Cleopatra.	Dislegg.	27	20	36	43
	Trislegg.	26	36	46	50
	Im Ganzen	53	56	82	**93**
Wintermärchen.	Dislegg.	13	24	25	35
	Trislegg.	38	29	45	43
	Im Ganzen	51	53	70	**78**
Sturm.	Dislegg.	21	29	26	33
	Trislegg.	25	24	25	26
	Im Ganzen	46	53	51	**59**

Bei fast allen diesen Dramen fällt also die Hauptmasse der Parallelwörter genau in die Periode, der sie nach allgemeiner Ansicht angehören. Nur bei Was Ihr wollt würde der Schwerpunkt etwas früher fallen (an das Ende der zweiten Periode), und bei Maß für Maß etwas zu spät (Anfang der letzten Periode).

Das nicht ganz zutreffende Ergebniß mag in beiden Fällen mit dadurch veranlaßt sein, daß Timon von Athen in die dritte Periode gerechnet wurde, statt, wie es jetzt auch mir richtiger erscheint, des Dramas von Troilus und Cressida.

Uebrigens wurzelt ja Was Ihr wollt, obwohl, wie allgemein angenommen, um 1600 verfaßt, mit der Stimmung noch viel mehr in der zweiten Periode und kann sehr wohl im ersten Entwurf aus den Jahren 1598/99 stammen. Daß die Tragödien der dritten Periode weniger Berührungspunkte mit dem Lustspiel bieten, ist gerade hier leicht zu begreifen. — Maß für Maß andererseits, obwohl Dezember 1604 aufgeführt, könnte immerhin in der vorliegenden Fassung auf einer späteren Umarbeitung beruhen, in welcher das Stück mehr dem Wintermärchenstil angepaßt wurde.

Abgesehen von diesen wohl zu erklärenden Unregelmäßigkeiten, stimmt die Vertheilung der seltensten Wörter sehr genau zu dem, was wir über die Abfassungszeit der einzelnen Stücke wissen, ja in den meisten Fällen läßt sich sogar aus der Vertheilung erkennen, ob die Dramen mehr an den Anfang oder an das Ende der betreffenden Periode gehören. Othello z. B., obwohl deutlich der dritten Periode angehörig, gravitiert doch noch etwas mehr zur zweiten Periode, während Macbeth und Lear schon mehr zur vierten Periode hin-

neigen. Coriolan und Antonius und Cleopatra stehen der dritten Periode immer noch etwas näher als Wintermärchen und Sturm.

Wenn die Abfassungszeit eines Dramas sich über eine Reihe von Jahren hingezogen hat, oder wenn das Stück später umgearbeitet worden ist (z. B. Verlorene Liebesmüh oder Hamlet), dann werden die wortstatistischen Kriterien natürlich auch etwas unsicher. Aber selbst dann läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit wenigstens die Periode der ursprünglichen Abfassungszeit, mitunter auch die der Umarbeitung, ermitteln. Verlorene Liebesmüh z. B., obwohl deutlich in die erste Periode gehörend (in die Nähe von Lucretia und Romeo), zeigt doch auch wieder auffallend viele Berührungen mit Dramen der zweiten Periode, besonders solchen von 1598. Bei Hamlet kann man in ähnlicher Weise zwei Schwerpunkte der Parallelwörter beobachten, den ersten in nächster Nähe von Heinrich V. und Was Ihr wollt, den zweiten neben Othello, Lear, Macbeth.

Die weitgehende Uebereinstimmung mit den auf andere Weise ermittelten Ergebnissen berechtigt uns, die Wortstatistik künftig neben den metrischen Kriterien für die Chronologie der Dichtungen Shakespeare's zu verwerthen.

Das Lustspiel Viel Lärm um Nichts scheint sich eng an Heinrich IV., 2. Th., anzuschließen.

Bei Julius Cæsar, welcher in die zweite Periode zu gehören scheint, ist das statistische Material zu dürftig, um einen genaueren Schluß zu ermöglichen; die mehrfachen Uebereinstimmungen mit Coriolan erklären sich aus dem ähnlichen Stoff und Kolorit, haben also chronologisch wenig zu bedeuten.

Wie es Euch gefällt, deutlich der zweiten Periode angehörig, hat dennoch beachtenswerthe Berührungen mit Verlorener Liebesmüh einerseits, und dem Sturm andererseits. Die ersteren erklären sich durch die Umarbeitung von Love's Labour's Lost im Jahre 1598, die letzteren durch Aehnlichkeit der Grundmotive (ein von dem eigenen Bruder vertriebener Herzog, der in Einsamkeit haust, und zuletzt in sein angestammtes Reich wieder zurückkehrt), welche Reminiscenzen begünstigte.

Heinrich V. (sicher 1599) gehört auch nach wortstatistischen Kriterien deutlich an den Schluß der zweiten Periode, hat schon bedeutsame Berührungen mit Hamlet.

Was Ihr wollt dürfte vielleicht noch vor den Hamlet zu setzen sein, oder zwischen die erste und zweite Redaktion der Tragödie (vgl. Brandl, Shakspere, S. 135).

Ueber die kleine Dichtung: Klage der Liebenden läßt sich wegen Dürftigkeit des Materials kaum etwas aussagen.

Die chronologische Stellung von Ende gut, Alles gut wird auch durch die Wortechos nicht deutlicher; nur dürfte sich als wahrscheinlich ergeben, daß das Stück nach 1600 anzusetzen ist (Brandl zufolge um 1602/3, S. 136). Die Annahme, daß es die Umarbeitung eines Jugendstückes ist, wird durch den Wortschatz nicht gestützt, aber auch nicht widerlegt.

Othello fällt deutlich etwa in die Mitte der dritten Periode (um 1602/3): vgl. Brandl, Shakspere, S. 163.

Timon dürfte von mir in den Listen etwas zu früh angesetzt sein; genauere Datierung ist auf Grund des Materials kaum zu erreichen, was auch damit zusammenhängen wird, daß dies Drama kein reines Werk Shakespeare's und daß es nicht aus einem Gusse ist.

Maß für Maß scheint trotz der oben berührten Unregelmäßigkeit mit Othello zusammen zu gehören (vgl. Brandl, Shakspere, S. 136; Boas, Shakspere and his Predecessors S. 357).

Ueber die Reihenfolge — Lear — Macbeth — Coriolan — Antonius und Cleopatra — dürfte wohl kaum ein Zweifel bestehn (vgl. Brandl, Shakspere, S. 179, 184).

Troilus und Cressida scheint, wie gesagt, mehr der dritten Periode anzugehören, ja dem Ursprunge nach sogar noch in die zweite hineinzureichen (vgl. Boas, Shakspere and his Predecessors, S. 370).

Das Schauspiel von Perikles kennzeichnet sich als theilweise unecht auch dadurch, daß hier die Wortstatistik zu keinem befriedigenden Ergebnisse führt; denn die (übrigens spärlichen) Parallelwörter vertheilen sich ziemlich gleichmäßig auf die zweite, dritte und vierte Periode.

Bei Cymbeline scheint der Schwerpunkt der Wortparallelen noch in die dritte Periode zu fallen, obwohl auch die Dramen der vierten Periode zahlreiche und zum Theil sehr markante Berührungen haben. Schon von anderer Seite (H. Conrad) ist vermuthet worden, daß dieses Schauspiel noch in die Zeit des Hamlet fällt, wenngleich es später wohl aus- oder umgearbeitet wurde.

Zu einer ähnlichen Vermuthung wird man in Bezug auf Heinrich VIII. geführt, wo allerdings das Material zur Beurtheilung *wiederum nicht* ganz ausreichend ist.

Ueber die Sonette läßt sich nichts Sicheres sagen, da sie nach allgemeiner Annahme sich über eine Reihe von Jahren erstrecken. Aber auch die Parallelwörter scheinen darauf hinzuweisen, daß der Schwerpunkt eher in die Zeit von Venus und Adonis, Richard III., Verlorene Liebesmüh, Lucretia, als in irgend eine andere Periode fällt.

Dies sind Ergebnisse, die bei erster, oberflächlicher Betrachtung in die Augen springen. Genauere Vergleichung stellt vielleicht Einiges noch in helleres Licht. Interessant wäre es zu erfahren, ob eine von anderen Gesichtspunkten ausgehende Wortstatistik (z. B. eine Vergleichung der Nominalkomposita, oder der Epitheta) zu übereinstimmenden Resultaten führt. Ein Versuch, den ich nach dieser Richtung angestellt, hat mir schöne Hoffnungen erweckt; leider ist meine Zeit von anderen Aufgaben zu sehr in Anspruch genommen.

Das Interessante bei diesen sehr langwierigen und trockenen Untersuchungen ist, daß sie einen Einblick in die Mechanik des Seelenlebens und des geistigen Schaffens ermöglichen.

Kiel, Dezember 1897.

Shakespeare und die Stenographie.

Von

Curt Dewischeit.

«So wie die Natur Thiere kleinster Gattung dadurch zur Befruchtung von Pflanzen bestimmt hat, daß sie dieselben zwingt, zur eignen Ernährung in den Blüthenkelchen nach Honig zu suchen, und dann, mit ihm beladen zurückkehrend, unbewußt zu Trägern des befruchtenden, ihrem Körper anhaftenden Blüthenstaubes zu werden, den sie ebenso unbewußt auf dem Fruchtstempel abladen — so verdanken wir die erste Vermittelung zwischen Shakespeare und späteren Perioden einer gewissen Art von literarischen Räubern, welche, aus dem Gedächtnisse oder nach dem Gehöre niedergeschriebene und hierdurch oft grausam verstümmelte Reproduktionen Shakespearescher Stücke dem Publikum darboten, ohne zu ahnen, daß sie hiermit späteren Jahrhunderten und der ganzen gebildeten Welt die einzige Möglichkeit schufen, annähernd die Form festzustellen, die man „das eigene Wort des Dichters" zu nennen berechtigt ist.» Diese Worte sprach einst Leo in einem Vortrage auf der Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar, am 23. April 1879. Heute zweifelt kein Mitglied der Shakespeare-Gemeinde mehr, daß wir die schönsten und unvergleichlichsten Schöpfungen der Poesie, die wir in Shakespeare besitzen, nur den stenographischen Nachschriften einiger Buchhändlerspekulanten verdanken. Wenn auch das Lebensbild Shakespeare's bis heute noch wie ein verschütteter Koloß vor uns liegt, aus dem nur die edelsten Theile hervorragen, während alles Uebrige bis auf ein paar zerstreute Trümmer begraben zu sein scheint, und wenn auch über manchem seiner Werke ein dichter Schleier schwebt, der wohl nie gelüftet werden wird, so

kann doch eins als erwiesen erachtet werden, daß Shakespeare's Dramen während ihrer Aufführung im Theater durch Stenographen nachgeschrieben und so der Nachwelt erhalten sind.

Zu Shakespeare's Zeit war es Regel, daß der Dichter sein Werk an eine Schauspielergesellschaft verkaufte[1]), in deren Eigenthum es überging, und die ihren literarischen Besitz dann eifersüchtig hütete. Der Verfasser begab sich also damit des Rechtes, sein Stück durch den Druck zu veröffentlichen. Der natürliche Verlauf der Dinge brachte es nun aber mit sich, daß im Publikum bald das Verlangen entstand, die aufgeführten Schauspiele zu lesen und schwarz auf weiß getrost nach Hause zu tragen. Dies Verlangen konnte aber nur auf unrechtmäßige Weise befriedigt werden, und der damals so rührige, oft räuberische Buchhandel, der sich die populären Stücke, wenn diese einen besondern Beifall erzielt hatten, nicht entgehn lassen wollte, hatte bald ein sicheres Mittel gefunden, sich in den Besitz dieser Dramen zu setzen. Man ließ sich entweder von den Schauspielern, die deshalb bestochen wurden, die Rollen in die Feder diktieren oder — und dies war noch viel wohlfeiler und bequemer — man ließ die Stücke während der Aufführung selbst einfach stenographisch niederschreiben. Daß dies von spekulierenden Buchhändlern mit weitem Gewissen unternommen wurde, ist feststehende Thatsache.

Sämmtliche vor dem Jahre 1623 erschienenen Stücke Shakespeare's ohne eine einzige Ausnahme sind Raubdrucke. Der Zuruf an das Publikum in der Vorrede zu dem Drama Troilus und Cressida, das 1609 im Verlage von R. Bonian und H. Walley erschien: .... *But thanke fortune for the scape it* [dieses Stück] *hath made amongst you, since by the grand possessors wills I believe you should have prayed for them* [Shakespeare's Stücke überhaupt] *rather than been prayed*, dieser Zuruf ist ein unverwerfliches Zeugniß, das durch die Art, wie Heminge und Condell in der Vorrede zur Folio-Ausgabe von jenen früheren Ausgaben reden, vollauf bestätigt

[1]) Philipp Henslowe bezahlte die neunziger Jahre hindurch fünf bis acht Pfund Honorar an die Schauspieldichter. Einem Prolog des d'Avenant zufolge fiel die ganze Einnahme der zweiten Vorstellung dem Verfasser der Stücke zu. Southerne erhielt einmal jedoch die Einnahme von zwei Vorstellungen. Oldys behauptet in einer seiner schriftlichen Anekdoten, Shakespeare habe für seinen Hamlet nur fünf Pfund erhalten. Vergl. ferner Joh. Joach. Eschenburg, Ueber W. Shakspeare. Zürich 1787, S. 230 ff.

wird. Hier äußern sich die Herausgeber über ihr Unternehmen wie folgt:

> Es wäre freilich zu wünschen gewesen, daß der Verfasser selbst es noch erlebt hätte, seine Schriften durchzusehen und herauszugeben; da dies aber nun einmal anders verhängt ist und der Tod ihn dieses Rechts verlustig gemacht hat, so gönnt wenigstens seinen Freunden den Dienst ihrer Sorgfalt und Mühe, die sie darauf verwandten, seine Werke zu sammeln und sie so herauszugeben, da man euch bisher mit gestohlenen und erschlichenen Abdrücken hinterging, die durch Raub und Betrug unrechtmäßiger Besitzer verstümmelt und verunstaltet waren. Hier hingegen werden diese euch wieder heil und mit gesunden Gliedmaßen dargestellt, und alle die übrigen so richtig und vollendet, als er sie verfertigte.

Durch den Raubdruck wurde es sogar möglich, daß Stücke, welche von der Shakespeare'schen Schauspielergesellschaft, d. h. von der Truppe des Lord Chamberlain gegeben wurden, auch in den Besitz anderer Theater gelangten. Es steht urkundlich fest, daß z. B. Edward Alleyn, der ausgezeichnetste Schauspieler der Truppe des Lord Admiral, auf dem Theater von Newington Butts einen Lear, einen Pericles, einen Heinrich VIII., einen Romeo, einen Othello u.s.w. gegeben hat. Hermann Kurz behauptet nun[1]), die von Alleyn gegebenen Rollen seien nicht die Shakespeare'schen gewesen. Wie Shakespeare eine ihm vorliegende Novelle dramatisch behandelte, so hätten auch noch andere Dichter die gleichen Novellen dramatisiert und unter gleichem Titel auf die Bühne gebracht. Die altenglische Bühne soll mit der altgriechischen eine gewisse Aehnlichkeit gehabt haben, und auf ihr sollen wie dort die einmal auf das Theater gebrachten Stoffe ohne Umstände immer wieder von andern Poeten in Beschlag genommen worden sein. Zum Theil mag dies der Fall gewesen sein. War doch der Hamlet, bevor Shakespeare diese Tragödie schrieb, vieljährig abgenutzt und wie etwa unser deutscher Faust sogar bis zum Puppenspiele abgedroschen worden. Alleyn kann aber unmöglich so viele Rollen gegeben haben, die nur die Titel Shakespeare'scher Dramen führten, von Shakespeare selbst aber nicht verfaßt waren. Bei der großen Zahl der Shakespeare-Dramen läßt sich das schlechterdings gar nicht annehmen. Auf einen gütigen Tauschhandel haben sich die Theatertruppen wohl auch schwerlich eingelassen. Wir besitzen hierfür nur ein einziges Beispiel, dessen Motive recht unklare sind.[2]) Ein Stück, das nicht mehr zog, wurde eben

---

[1]) Vgl. Jahrbuch V, S. 92 ff.

[2]) Vgl. Jahrbuch V, S. 95.

wie der Mohr entlassen, der gehen konnte, nachdem er seine Schuldigkeit gethan. Daß sich die Theaterdirektoren vor der Veröffentlichung ihrer Stücke fürchteten, dies beweist der Umstand, daß Philipp Henslowe im Jahre 1600 einem Drucker allein 40 Shilling zahlte, um den Druck der «Dulderin Griseldis» zu hintertreiben. Der tiefe Griff in seine Geldtasche sollte ihm aber nicht viel nützen; denn bald erschien das Drama doch im Druck. Wie offen und ungezügelt der Raubdruck von den Buchhändlern betrieben wurde, dies ersehen wir am besten aus dem Umstande, daß im Jahre 1637 der Lord Kammerherr an die Buchhändlergilde den Befehl ergehen ließ, den Mitgliedern ihrer Korporationen den gegen das Eigenthumsrecht der Schauspieler verstoßenden Druck von Theaterstücken zu untersagen.[1]) Aus seinem Schreiben ersehen wir, daß schon vorher ein gleicher Befehl an die Gilde gerichtet war. Dieser hatte dem gerügten Uebelstande aber auch nicht Einhalt gethan; man schrieb die Dramen nach wie vor lustig weiter auf und veröffentlichte sie ganz nach Belieben.

Da die auf so unrechtmäßige Art zu Stande gekommenen Ausgaben nun außerordentlich mangelhaft und entstellt waren, so wurden die Verfasser um ihrer literarischen Ehre willen genöthigt, nicht nur in den Druck zu willigen, sondern ihre Werke in authentischer Gestalt selbst zu veröffentlichen, und die Schauspielergesellschaften sahen sich nicht in der Lage, ihren Widerstand dagegen aufrecht zu erhalten. Dieser Hergang ergiebt sich aus zahlreichen ausdrücklichen Zeugnissen.

So sagt Marston in der Vorrede zu seinem *Malcontent,* 1604:

> *Only one thing afflicts me: to think that scenes invented merely to be spoken, should be inforcively published to be read, and that the least hurt I can receive is to do myself the wrong. But since others otherwise would do me more, the least inconvenience is to be accepted.* [Nur eins betrübt mich, zu denken, daß Scenen, die rein zum Gesprochenwerden erdacht sind, gewaltsam zur Lektüre veröffentlicht werden sollen, und daß dabei der geringste Schaden, den ich erleiden kann, der ist, daß ich selbst dies Unrecht ausführe. Da mir aber andere auf andere Manier mehr anthun würden, so ist die letztere Unzuträglichkeit noch annehmbarer].

Zwei Jahre später schreibt derselbe Marston in der Vorrede zu seinem *Parasitaster:*

---

[1]) Vgl. J. Boswell, *A Biographical Memoir of the late Edmond Malone.* London 1814. III, S. 160.

If any shall wonder why I print a comedy, whose life rests much in the actor's voice, let such know that it cannot avoid publishing; let it, therefore, stand with good excuse that I have been my own setter-out. [Wenn Jemand darüber erstaunt sein sollte, warum ich ein Schauspiel drucke, dessen eigentlicher Werth in der oratorischen Leistung des Hauptdarstellers ruht, so gebt ihm bekannt, daß der Druck nicht vermieden werden kann. Laßt es daher bestehn mit der Erklärung, daß es der Verfasser ist, der es herausgegeben hat.]

Thomas Heywood berichtet im Prolog zu seinem *If you know not me, you know nobody* (1623; *ed. Collier for the Shakspere-Society* VI, ff.):

. . . .
Did throng the seats, the boxes and the stage,
So much that some by stenography drew
The plot, put it in print (scarce one word true)
And in that lameness it hath limp'd so long,
The Author now, to vindicate that wrong,
Hath took the pains upright upon its feet
To teach it walk: so please you, sit and see't.

d. i.: Man drängte sich auf Sitzen, Log' und Bühne
So dicht, daß einige gleich stenographisch
Das Stück aufnahmen — drucken ließen —
Doch blieb kein Wort mehr richtig dran.
An dem Gebrechen nun hat's lang gelitten,
Bis jetzt der Dichter, um die Schmach zu rächen,
Es auf sich nahm, ihm wieder aufzuhelfen.
Er lehrt' es wieder gehn, so setzt euch nun und schaut!

Und in der Vorrede zu Heywood's *Rape of Lucrece* (1630) heißt es ferner:

For though some have used a double sale of their labours, first to the stage and after to the press, for my own part I here proclaim myself ever faithful to the first, and never guilty of the last: yet since some of my plays have (unknown to me, and without any of my direction) accidentally come into the printer's hands, and, therefore, so corrupt and mangled (copied only by the ear) that I have been as unable to know them as ashamed to challenge them . . . . [Denn verschiedene Schriftsteller haben aus ihren Arbeiten einen doppelten Verkauf ermöglicht, einmal für die Bühne, das andere Mal für den Druck. Ich, für meine Person, habe mich stets an die ersterwähnte Art der Nutzbarmachung gehalten und niemals aus der letzten Gewinn gezogen; dennoch sind einige meiner Arbeiten (ohne mein Wissen und Zuthun) zufällig in die Hände von Druckern gerathen und sind so verunstaltet und mangelhaft (denn sie sind hauptsächlich nach dem Gehör wiedergegeben), daß ich nicht im Stande bin, sie zu erkennen und mich schäme, sie als meine Werke anzuerkennen.]

Alle diese Stellen, die noch durch eine große Anzahl von Belegen erweitert werden könnten — ich möchte hier nur noch kurz auf die «Spanische Tragödie» (1605) von Thomas Kyd hinweisen, deren Vorspiel: «Des Hieronymus erster Theil», nur stenographisch aufgenommen sein kann[1]) — zeigen uns auf das deutlichste, daß der Raubdruck im Elisabethinischen Zeitalter auf der Tagesordnung stand.

Von den genannten Schriftstellern hat Thomas Heywood zuerst darauf hingewiesen, daß seine Dramen durch stenographische Nachschriften gewonnen wurden. Er steht aber mit seiner Klage keineswegs so vereinzelt da. In dem Schauspiel *The Devil's Law Case* von John Webster (1623) heißt es einmal:

Do you hear, officers?
You must take great care that you let in
No Brachygraphy men to take notes.

Einige Jahre später finden wir in dem Drama *A Bartholomew Fairing* die Notiz:

What ho, Ralph Shorthand . . . . . My stenographical sermon catcher . . . . How doth thou, sweet youth?

Alle diese Zeitgenossen Shakespeare's beklagen sich also bitter über die räuberischen, unberechtigten Nachdrucke, die mit Hülfe der Stenographie erlangt waren. Wie stand es nun mit den Dramen Shakespeare's?

Die Buchhändler konnten, wie wir gesehen haben, die einzelnen Stücke durch Bestechung der Schauspieler in ihre Hände bekommen; diese brauchten jenen ihre Rolle nur in die Feder zu diktieren. Es ist möglich, daß sie es thaten. Im Großen und Ganzen wird aber die Erlangung eines Stückes durch Nachschrift im Theater während der Aufführung selbst viel wohlfeiler und leichter gewesen sein. Mannigfache Umstände sprechen hierfür. Zunächst wird es recht schwer gewesen sein, überhaupt einen Schauspieler zum Hersagen

[1]) Vgl. die Abhandlung von Dr. Markscheffel im Osterprogramm des Weimarischen Realgymnasiums von 1886: Thomas Kyds Tragödien. Für eine Theaternachschrift des «Hieronymus» sprechen besonders zwei Umstände, nämlich die getreuliche Aufzeichnung der Einschaltungen, die sich der damalige Darsteller des Hieronymus im Hinblick auf seine kurze Figur gestattet hat, die aber von Haus aus gar nicht in das Stück gehören; und zweitens das häufige Vorkommen von Reimkouplets, bei denen die eine Zeile nur unvollständig gegeben ist, weil der Schreiber, der nicht immer nachkommen konnte, zunächst die Reimworte als das wichtigste aufzeichnete. Vgl. ferner Dr. Mitzschke im Archiv für Stenographie, 1887, S. 285 und Hans Moser, Allg. Geschichte der Stenographie, 1. Bd. (Leipzig 1889), S. 145 f.

oder Hergeben seiner Rolle zu gewinnen; denn dieser war ja von der Theaterleitung, die ihren literarischen Besitz mit Argusaugen bewachte, völlig abhängig. Jedes Mitglied der Theatertruppe besaß dann auch nur seine eigene Rolle. Dem Verleger konnte mit einer einzigen nicht geholfen sein; er hätte denn gerade die gesammte Truppe für sich gewinnen und außerdem noch immer einer Aufführung beiwohnen müssen, um die Rollen richtig aneinander zu reihen. Wären die Quartos aus Abschriften von Schauspielerrollen oder aus Abschriften des Originalmanuskriptes entstanden, so müßten sie ihrem Texte nach fehlerfrei, in richtigem Reim, ohne Lücke, kurz in bestem Zustande auf uns überkommen sein. Dies ist aber, wie jedem Shakespeare-Philologen männiglich bekannt, keineswegs der Fall; der Text ist äußerst verderbt, von Schreibfehlern und Mißverständnissen völlig durchsetzt, wie denn schon die erste Folio-Ausgabe die sämmtlichen Quart-Ausgaben als *stolen and surreptitious copies* bezeichnet. Die Annahme, daß sich die Quart-Ausgaben aus Theaternachschriften zusammensetzen, ist demnach die einfachste und die glaubwürdigste; sie wird deshalb auch von fast allen Shakespeareforschern getheilt. Nur über die Art und Weise der Aufnahme selbst — ob diese durch die gewöhnliche Kurrentschrift, durch eine gekürzte flüchtige Schrift, durch eine Art Stenographie oder durch ein wirkliches Stenographiesystem erfolgt sein könne — darüber gehen die Ansichten weit auseinander.

Professor Karl Elze ist der Meinung, daß die Aufnahme nur durch Stenographen erfolgt sein kann. In der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde von ihm seiner Zeit ein Vortrag[1]) über das Shakespeare'sche Theater gehalten, in dem er den Zuhörern ein prächtiges Bild von den damaligen Theaterverhältnissen, getreu der historischen Ueberlieferung, entrollte. Hierbei vergaß er auch nicht die Stenographen, denen er einen Platz in den Logenreihen zuwies. «Da sitzen Ritter und Offiziere, Schriftsteller, Kritiker und Stenographen, welche die neuen Stücke nachschreiben und unrechtmäßiger Weise an die Buchhändler verkaufen». Ebenso schreibt Georg Brandes in seinem prachtvollen Werke: William Shakespeare, Seite 140, bei der Schilderung des Globe-Theaters: «Die feinsten Plätze, zu denen man durch das Ankleidehaus der Schauspieler, nicht durch den allgemeinen Eingang gelangte, waren auf der Bühne selbst angebracht. Dort saßen die Amateurs, die vornehmen Beschützer des Theaters, ein Essex,

---

[1]) *Vgl.* Jahrbuch XIV, S. 5.

ein Southampton, ein Pembroke . . . . Dort saßen auch die Nebenbuhler des Verfassers, die dramatischen Dichter, welche Freiplätze hatten; dort saßen endlich die schlimmen, von den Buchhändlern ausgesandten Stenographen, die unter dem Vorwande, kritische Notizen zu machen, im Geheimen den Dialog aufzeichneten, diese Männer, die den Schauspielern eine Pest und den Dichtern in der Regel ein Kummer waren, denen es aber die Nachwelt wahrscheinlich verdankt, daß manches nun erhaltene Schauspiel nicht verloren ging.» Während Karl Elze und Georg Brandes somit die Ueberlieferung der Shakespeare-Dramen nur durch Stenographen für die einzig und allein mögliche halten, den Stenographen selbst sogar einen bestimmten Platz im Theater zuertheilen, vertritt wiederum Hermann Freiherr von Friesen in seinem Werke: Shakspere-Studien, 2. Bd. (Wien 1875), S. 48 ff. den Standpunkt, daß man nicht «ohne Weiteres an eine stenographische Niederschrift nach unseren Begriffen denken darf». Später meint er, die Klage Heywood's, dessen Stück '*by Stenography*' nachgeschrieben war, erbringe noch nicht den Beweis, daß schon dreißig Jahre vorher Stücke stenographisch aufgenommen sein könnten. Die Entstehung der Quart-Ausgabe der Lustigen Weiber von Windsor erklärt Freiherr von Friesen durch die übliche Annahme, daß sie theils durch eine unvollständige Nachschrift bei den Vorstellungen oder durch nachlässige Abhörung einzelner Rollen, theils durch Ergänzung aus dem Gedächtniß entstanden sei. Auch hier meint er wieder, daß die Kunst der Stenographie, «wie wir sie heute kennen», nicht in Anwendung gebracht sein könne. M. P. de Haan[1]) läßt die Texte der Quart-Ausgaben durch «eine Art Stenographie» entstehen. Henrik Schück[2]) spricht ebenfalls von «einer Art stenographischer Nachschrift». Wilhelm Oechelhäuser[3]) redet von «durch schlechtes Nachschreiben verstümmelten Ausgaben». Nach Dr. Eduard Engel's[4]) Ansicht sind die Quartos «von habgierigen Buchhändlern nach gestohlenen Bühnenbüchern oder mit Hülfe von Stenographen veranstaltet». Englische Shakespeare-Forscher, wie Dyce, Collier und Knight, lassen nur eine Aufnahme von Berufsstenographen gelten, andere halten eine Nachschrift überhaupt für fraglich. Wenn irgendwo, so werden hier die

---

[1]) Shakespeare's Drama in seiner natürlichen Entwicklung dargestellt, Leyden, 1889.

[2]) William Shakspere, hans lif och verksamhet. Stockholm 1883/84.

[3]) W. Shakespeare's dramatische Werke. Im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben. Einleitung S. XI, und Jahrbuch XXVI, S. 103.

[4]) William Shakespeare. Ein Handbüchlein. Leipzig 1897, S. 23.

gewagtesten Eiertänze ausgeführt. Es ist nun geradezu erstaunlich, daß diejenige Frage, die meines Erachtens hier zuerst zu beantworten ist, ob es nämlich zu jener Zeit überhaupt praktische Stenographiesysteme gab, die im Stande waren, das geflügelte Wort dem Auge sicher und dauernd zu fesseln, bisher so gut wie gar nicht des Näheren untersucht worden ist. Matthias Levy, ein sonst recht fruchtbarer englischer Stenographiehistoriker, hat allerdings nach dieser Richtung hin einige Anläufe unternommen. Seine Ausführungen, die er zuerst in seinem Werke: *The History of Shorthand Writing, to which is prefixed the System used by the Author. London, 1862,* niedergelegt und die dann Professor Dr. G. Michaelis in seiner «Zeitschrift für Stenographie und Orthographie», 12. Jahrgang, No. 2, 1864, S. 33 ff. wieder abgedruckt hat, enthalten jedoch viel Füllsel und kommen *cum grano salis* zu höchst sonderbaren Ergebnissen. Matthias Levy beurtheilt die damaligen stenographischen Verhältnisse, wie Professor Michaelis mit Recht bemerkt (a. a. O. S. 97), von einem höchst einseitigen Standpunkte. Seine Darlegungen entbehren in hohem Grade des wissenschaftlichen Bodens und richtigen Urtheils, was schon daraus hervorgeht, daß er die älteren Systeme fast einzig und allein danach bemißt, in wie kurzer Zeit sie nach seiner Ansicht erlernt werden können, und nur solche als brauchbar gelten lassen will, welche höchstens in ein paar Stunden erfaßt werden können, und daß er ferner den ganz falschen Satz aufstellt, man könne zwei ähnliche Zeichen, von denen das eine doppelt so groß ist als das andere, in der stenographischen Praxis nicht leicht genug von einander unterscheiden. Später hat Matthias Levy dieselbe Frage in einer kleinen Broschüre: *Shakespeare and Shorthand* (London 1884) noch ausführlicher behandelt, aber auch hier keine positiven Ergebnisse erreicht. Im Gegentheil, er hat die Sache nur noch verworrener hingestellt und manchen Krebs dabei auf dem Trockenen gefangen.[1])

In einer besonderen Abhandlung[2]) habe ich im vergangenen Jahre denselben Gegenstand zu behandeln versucht, ihn nach allen

---

[1]) Auf Grund der Darlegungen Levy's sind in einigen Zeitschriften kürzere Aufsätze über dies Thema erschienen. Ich nenne hier: *Daily News*, April und Mai 1877; Halliwell-Philipp's *Memoranda*, 1879; *Shorthand*, vol. II, p. 163 und *The Times*, 21. October 1884.

[2]) Vgl. meine Abhandlung: Shakespeare und die Anfänge der englischen Stenographie. Ein Beitrag zur Genesis der Shakespeare-Dramen. Berlin 1897, Verlag von H. Schumann, Berlin N., Gartenstraße 72. — Aus diesem Aufsatz, der zuerst im Archiv für Stenographie (Redakteur Max Bäckler-Berlin), Nr. 615—619 erschien, sind auch im Folgenden mehrere Partieen entnommen.

Richtungen hin beleuchtet und, wie ich glaube, auch die sichere Möglichkeit einer stenographischen Nachschrift der Shakespeare-Dramen durch unumstößliche Kriterien bewiesen. Diese Untersuchung will dasselbe. Sie soll auslaufen in folgende drei Thesen:

1. Zu Shakespeare's Zeiten stand die Stenographie in England auf einer ungeahnten Höhe.

2. Nach dem Stenographiesystem von Timothy Bright sind die Raubausgaben der Shakespeare-Dramen gewonnen. Die zahllosen Fehler der Quartos, die zahllosen Widersprüche zwischen den Quartos und der ersten berechtigten Folio-Ausgabe lassen sich sofort und auf's einfachste durch die Mängel jenes Stenographiesystems und die Ungewandtheit der damaligen Stenographen erklären.

3. Shakespeare hat höchst wahrscheinlich Timothy Bright gekannt.

I.

Die Stenographie muß unmittelbar nach Shakespeare's Tode, dies steht zunächst zweifellos fest, in England einen ungeheuren Aufschwung, eine ungeahnte Verbreitung gefunden haben. Wir wissen dies aus ganz untrüglichen Zeichen.

Von Samuel Hartlib[1]), der zeitweilig Sekretär bei Oliver Cromwell war, besitzen wir in der Stadtbibliothek zu Elbing eine große Sammlung von Briefen, die der Gelehrte in den Jahren 1628—1630 an einen Freund in Elbing richtete. In einem derselben berichtet er u. a., in London würde eifrig in den Schulen Stenographie getrieben. «Neben der hebräischen, griechischen, lateinischen und französischen Sprache wird die lateinische und englische Stenographie docieret.» Unser großer Pädagoge Amos Comenius, der im Jahre 1637 nach England gegangen war, schreibt in einem Briefe vom 18. Oktober 1641[2]) an seine Freunde in Lissa, daß die hundertundzwanzig Pfarrkirchen von London an allen Sonntagen überfüllt seien; die Mehrzahl der Besucher trage die Bibel mit sich, um die Aussprüche des Predigers zu kontrollieren. «Ein gut Theil der Jünglinge und Männer folge dabei den Predigten mit dem Griffel und

[1]) Vgl. Alfred Junge, Vorgeschichte der Stenographie in Deutschland. Leipzig 1890, S. 3 ff.; *Encyclopædia Britannica*. Edinburgh 1880, Bd. 11, S. 499; *Dictionary of National Biography*. London 1891, Bd. 25, S. 72 und 73.

[2]) Vgl. Alfred Junge a. a. O., S. 7; Dr. Anton Gindely, J. A. Comenius' Leben und Wirksamkeit, Znaim 1893, S. 31, und meine Ausführungen im «Schriftwart» 1898, S. 3.

stenographiere alles wörtlich nach. Die Kunst der Tachygraphie sei sogar schon unter den Landbewohnern verbreitet (*et jam etiam inter rusticos invaluit tachygraphiae ars*).»

Philipp Harsdörfer, eine außerordentlich interessante Erscheinung im diplomatischen Leben des dreißigjährigen Krieges, ein fruchtbarer und anregender Schriftsteller seines Jahrhunderts, der Begründer des noch heute bestehenden Pegnesischen Blumenordens zu Nürnberg, weiß gleichfalls manches über die stenographischen Verhältnisse Alt-Englands zu berichten. Um das Jahr 1630 war er nach England gegangen und in dem dritten Theil seines Werkes: *Deliciae physico-mathematicae*[1]), das zuerst von seinem Landsmanne, dem Professor Daniel Schwenter, begonnen ist, führt er u. a. (S. 51) recht eingehend aus, wie die Stenographie in England so außerordentlich verbreitet sei. «In Engeland ist es eine gemeine Sache, welche auch den Weibern bekannt, daß sie eine ganze Predigt von Wort zu Wort nachschreiben, und bestehet die Kunst fast in solchen Zeichen, wie vor Alters bei den Römern die *Notarii* gebrauchet, da ein Buchstab ein ganzes Wort bedeutet, wie Valerius Probus Grammaticus in einem sondern Büchlein *de literis antiquis* beschrieben . . .»

In den Jahren 1630 bis 1640 wurde also die Stenographie in London in den Schulen gelehrt, ihrer bedienten sich sogar — es war dies «eine gemeine Sache» — die Frauen und selbst der Ackersmann, der sonst dem Pflugschare nachging, er soll im Stande gewesen sein, mit der Feder dem geflügelten Worte zu folgen. Wenn die Stenographie in diesen Jahren eine so hohe Blüthe erreicht hatte, so muß sie dazu lange Jahre des Werdens bedurft haben und ihre Wurzeln müssen daher weiter zurückliegen. Sie kann doch unmöglich, ohne jedweden Läuterungsprozeß durchlaufen zu haben, frei von allen Schlacken und Fehlern, plötzlich gleich die Stufe errungen haben, wo es ihr möglich war, «Idee und Wort im Flug der Zeit an's

[1]) Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden dritter Theil: Bestehend in fünfhundert nutzlichen und lustigen Kunstfragen und deroselben gründlichen Erklärung: Mit vielen nothwendigen Figuren, sowohl in Kupfer als Holz gezieret. Und aus allen neuen berühmten *Philosophis* und *Mathematicis* mit großem Fleiß zusammengetragen. Nürnberg, In Verlegung Wolfgang des Jüngeren und Joh. Andreas Endtern, 1653. —

Vgl. Panstenographikon, Zeitschrift für Kunde der stenographischen Systeme aller Nationen. Von Prof. H. Krieg und Dr. Zeibig. Leipzig 1869. 1. Lieferung, S. 64 ff.; Alfred Junge, Vorgeschichte der Stenographie in Deutschland, S. 11 ff.; Hans Moser: Allgem. Geschichte der Stenographie, Leipzig 1889, S. 92, und meine Ausführungen im «Archiv für Stenographie», 1897, S. 109 ff.

Räumliche zu binden.» Thatsächlich liegen denn auch ihre ersten Anfänge um mehrere Dezennien weiter zurück, allerdings im Vergleich zum Werdegang der deutschen Kurzschrift noch immer in einem so eng begrenzten Zeitraume, daß man sich über ihr schnelles Wachsthum doch nur wundern kann, und daß die Worte Professor Karl Faulmann's nicht ganz ohne Berechtigung sind, wenn er von ihr sagt: «Sie entsprang wie eine Athene aus dem Haupte ihres Vaters, vollständig ausgebildet und gerüstet, den Wettkampf mit dem schnellen Worte aufzunehmen.»[1])

Die ersten Bahnbrecher englischer Kurzschrift finden wir schon weit vor Ausgang des 16. Jahrhunderts. Man hat zuerst lange darüber gestritten, ob etwa Ratcliff von Plymouth oder Peter Bales oder Timothy Bright den Reigen der Systemerfinder zu eröffnen habe. Heute bezeichnet man allgemein als den Vater der englischen Stenographie Timothy Bright, dessen System im Jahre 1588 im Druck erschien.

Das System Ratcliff's ist erst nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht worden. Der Titel des Werkes lautet: «Eine neue Kunst der Kurz- und Schnellschrift ohne fremde Zeichen, erfunden vor einiger Zeit durch Mr. Ratcliff von Plymouth, aber nicht zu dessen Lebenszeit veröffentlicht. Durch die Regeln derselben kann man in gewöhnlicher Schrift so schnell schreiben, daß Predigten, Reden und Prozesse wohl aufgenommen und selbst noch zwanzig Jahre später gelesen werden können.» Von dem Werke erschienen drei Auflagen, von denen die beiden ersten ohne Datum herauskamen. Die erste erschien wahrscheinlich im Jahre 1688, genau hundert Jahre nach dem eigentlichen Beginn englischer Kurzschrift. Da das System in seinem ganzen Aufbau recht ungeschickt und primitiv ist, indem es u. a. auch kurrentschriftliche Zeichen zu Abkürzungen verwendet, so glaubte man diese Abbreviaturenschrift als eine Vorläuferin der Bright'schen Stenographie bezeichnen zu müssen. Der englische Historiker Philipp Gibbs sprach die Ansicht aus, das System müsse lange, mindestens 150 Jahre, vor seiner Veröffentlichung erfunden sein. Pitman nahm nur einen Zeitraum von 100 Jahren an. Dr. Westby-Gibson[2]) und Hans Moser[3]) haben dann aber in über-

[1]) Vgl. Karl Faulmann, Geschichte und Literatur der Stenographie. Wien 1895, S. 21.

[2]) In seinem Werke *Early Shorthand Systems. London: James Wade, 1882*, und *Shorthand*, Bd. 1, S. 81 ff.

[3]) In seinem Werke Allgem. Geschichte der Stenographie, 1. Bd., Leipzig, 1889, S. 116 ff.

zeugender Weise dargethan, daß der Entwurf des Systems erst in die Zeit von 1650 bis 1654 zu setzen sei. Aus der dritten Auflage scheint nämlich hervorzugehen, daß das Werk nach dem Tode des eigentlichen Erfinders von einem Freunde desselben fortgesetzt und vollendet wurde. Dieser Freund Ratcliff's war der in der Kunstgeschichte bekannte Kupferstecher Friedrich Heinrich van Hove aus Harlem, der erst im Jahre 1625 geboren ist. Ratcliff kann somit nicht der älteste Kurzschrifterfinder gewesen sein. Er wollte nur im Gegensatze zur stenographischen Bewegung seiner Zeit der Welt einen Dienst leisten, wenn er statt der stenographischen Zeichen, die von Anfängern nach seiner Meinung leicht verwechselt werden konnten, kurrentschriftliche aufstellte.

Auch Peter Bales wird nicht der erste Pfadfinder englischer Stenographie gewesen sein. Sein System[1]) ist drei Jahre nach dem Bright'schen am 1. Januar 1591 erschienen. Es wird aber wohl schon ebenso wie das Bright'sche vor seiner Veröffentlichung bestanden haben. Dies geht aus einer Mittheilung in den Papieren des Großsiegelbewahrers, Sir John Puckering, vom Jahre 1592 hervor. Hier heißt es, daß zur Ausforschung der papistischen Geistlichen und etwaiger Komplots ein gewisser Topcliffe als geheimer Staatsagent im Lande umher gesandt wurde und behufs Ermöglichung eines gesicherten, geheimen schriftlichen Verkehrs bei der Wahl eines Schriftsystems dasjenige von Bales den Vorzug erhalten habe, welches den Namen *Lineal Alfabet or Character of Dashes* als das kürzeste und schnellste trage. In demselben sollte jeder Buchstabe durch einen einzigen Zug oder eine gerade Linie in verschiedenen Lagen und Stellungen bezeichnet sein. Dieser Titel, der von dem des eigentlichen Werkes abweicht, spricht dafür, daß Bales vor dem Jahre 1591 noch eine andere Schnellschrift geschaffen haben muß. Bales' System ist heute nicht mehr erhalten; was wir jedoch von demselben wissen, deutet darauf hin, daß es in seinen Prinzipien Bright gefolgt ist. John Byrom[2])

---

[1]) *The Writing Schoolemaster: Containing three Bookes in one; the first, teaching Swift writing; the second, True writing; the third, Faire writing, etc. London, by Thomas Orwin, 1590.* — Die Literatur über Bales ist eine nicht unbeträchtliche. Vgl. die Quellenangaben bei John Westby-Gibson, *The Bibliography of Shorthand*, London 1887, S. 17, dann *The Encyclopaedia Britannica*, Edinburgh, 1875, Bd. 3, S. 279, und *Dictionary of National Biography*. London 1885, Bd. 3, S. 43 und 44.

[2]) John Byrom: *Remains historical and literary etc.*, London 1854, Bd. 32, S. 277. Vgl. ferner Hans Moser, a. a. O. 1. Bd., S. 123.

bezeichnet das System Bales' als «eine gekürzte Schreibschrift» und James Granger[1]) nennt Bales «einen großen Tausendkünstler in der Kunst des Schreibens mit Punkten» *(a great adept in the art of secret writing by dashes).* In der That, Bales hat durch seine Schreibkunst Wunderwerke erstaunlicher Art ausgeführt. Der Königin Elisabeth überreichte er einmal im Jahre 1575 zu Hampton Court im Beisein des Rathes einen goldenen Ring in der Größe eines Silberpennys, der in kleinster Miniaturhandschrift geschrieben das Vaterunser, das Glaubensbekenntniß, die zehn Gebote, ein lateinisches Gebet für die Königin, ein solches für ihn selbst, den Tag, den Monat und das Jahr der Zeitrechnung und Regierung der Königin und schließlich sein Motto *Omne bonum, Dei bonum* enthielt. Die Königin las den Inhalt des Steines voll großer Verwunderung und hat das Kleinod in der Folge öfters am Finger getragen. Ein anderes Mal im Jahre 1586 empfing die «jungfräuliche Königin» von Bales eine Bibel, die in so winzigen Schriftzügen geschrieben war, daß sie in der Schale einer englischen Nuß Platz hatte. Dieses Wunderwerk hatte genau soviel Seiten wie die gedruckte Bibel, und jede Seite wies ebensoviel Text wie diese auf.[2]) Ob diese mikroskopisch-kalligraphischen Kunstwerke in Kurzschrift ausgeführt waren, steht dahin. Wood, der dies berichtet, sagt aber ausdrücklich, die letzte Handschrift sei *in Shorthand*, also stenographisch geschrieben gewesen. Erwägt man, daß nur vier Jahre vor der ersten Veröffentlichung Bales' diese Schenkung statthatte, so darf man wohl annehmen, daß sein System damals schon soweit ausgebildet gewesen sein muß, um in diesem Kunstwerke Verwendung zu finden. Jedenfalls muß sich damals die Kurzschrift schon bis zum Throne Bahn gebrochen haben. Dies geht auch aus anderen Umständen deutlich hervor.

Von dem unglücklichen Könige Karl I. besitzen wir noch heute in dem British Museum zu London den Briefwechsel mit seinem Vertrauten, Earl of Glamorgan, damaligem Marquis of Worcester,

---

[1]) James Granger, *A Biographical History of England.* 2. Ausg., London 1775, S. 368. Vgl. ferner Hans Moser, a. a. O. 1. Bd., S. 124.

[2]) Ueber diese Vorgänge hat uns Raphael Holinshed in seinen *Chronicles*, Bd. 3, S. 1262 unterrichtet. — Miniaturarbeiten dieser Art scheinen damals gang und gäbe gewesen zu sein. Daniel Schwenter nennt uns in seinen *Deliciae physico-mathematicae*, Nürnberg 1636, S. 518 verschiedene Schreiber, die durch ihre Schreibkunst wahre Wunderwerke zu Stande brachten; diese müssen nach seiner Beschreibung das reine Augenpulver gewesen sein.

und dessen Vater, die beide zusammen nicht weniger als nahezu eine Million Pfund im Dienste ihres Königs opferten. Diese Briefe sind nun in einer Zeichenschrift geschrieben, die nach alle dem, was wir über Bales' Kurzschrift wissen, nur aus dem oben erwähnten *Lineal Alfabet* bestehen kann. Die Schriftproben, welche noch gut erhalten und mit dem Siegel des Königs beglaubigt sind, zeigen deutlich eine gewisse Weiterentwickelung des Systems. Es ist möglich, daß Peter Bales, der in der politischen Bewegung seiner Zeit nicht ohne Theilnahme gestanden hat und der u. a. auch den geheimen Briefwechsel zwischen Maria Stuart und dem jungen Babington, welcher zur Hinrichtung beider führen sollte, entziffert hat[1]), auch der Lehrmeister des Königs gewesen ist. Daß auch die Königin Elisabeth der Kurzschrift ihr Interesse schenkte, dafür spricht vor allem die Thatsache, daß Timothy Bright, der Altmeister englischer Stenographie, gar kein Bedenken trug, ihr sein stenographisches Lehrbuch zu widmen. Die Zueignung hat folgenden Wortlaut: *To the most high, and mighty prince, Elizabeth, by the grace of God, of England, Fraunce, and Ireland, Queene: Defender of the Faith.* Man kann nicht sagen, daß diese Widmung den Ton eigenthümlicher und damals so oft gesuchter Schmeichelei trägt, wie er anderen der Königin gewidmeten Werken eigen ist.

Hätte Bright der *Queen Bess*, wie der Engländer seine Königin mit Vorliebe nannte, gefallen wollen, so hätte er eine bedeutend stärkere Dosis Schmeichelei auftragen müssen. War doch die «strahlende» Königin, sechzig Jahre alt, noch immer die eitelste und koketteste Frau, ließ sie sich doch in diesem Alter von Walter Raleigh mit Venus und Diana vergleichen. Und als sie, achtundsechzigjährig, den Besuch von Sir Roger Aston erhielt, der ihr Briefe vom Könige von Schottland überbrachte, da wurde es ihm nicht gestattet, ihr diese sogleich zu überreichen. Erst mußte er in einen Vorsaal treten und hier vor zurückgezogenen Portièren die Königin zur Musik einer Geige tanzen sehen, damit er seinem Herrn berichten könne, wie jugendlich schön sie noch sei!

Ob Bright sein Lehrbuch der Königin selbst übergeben hat, das ist unbestimmt. Aber ebenso wie später König Ludwig XVI. dem Stenographieerfinder Coulon de Thévenot, der ihm sein Lehrbuch widmete, ein Patent als *tachygraphe du Roi* zukommen ließ, so stellte auch die Königin Elisabeth als Dank für die Widmung Bright ein

---

[1]) Vgl. William Camden, *Annals*, 1586.

Patent aus, in welchem ihm der freie Verkauf von Lehrmitteln und die Ertheilung von Unterricht gestattet wurde. Es heißt in dieser Urkunde:

> *with privilege, free liberty and license to teach, imprint and publish, or cause to be taught, imprinted, or published, in or by character, and to sell all such books as he shall make, devise, compile, translate, or abridge to the furtherance of good knowledge.*

Das Dokument, am 26. Juli 1588 zu Richmond unterzeichnet, befindet sich heute in dem *Patent Office* (*30th Elizabeth*, *part 12*).

In dem Jahre, wo die stolze spanische Armada unterging, erschien Bright's Lehrbuch. Sein Titel lautet: *Characterie: an arte of shorte, swifte, and secrete writing by Character. Inuented by Timothe Bright. Doctor of Phisike. Imprinted at London by J. Windet, the assigne of Tim. Bright. 1588. Cum Privilegio Regiae Maiestatis. Forbidding all other to print the same.* Bright muß sein System aber schon früher entworfen und danach geschrieben haben. Wir haben hierfür mehrere Zeugnisse. Am 30. März 1586 schreibt nämlich ein Mr. Vincent Skinner, ein höchst angesehener und hochgestellter Mann, von Enfield House an Mr. Michael Hicke, der bei dem Oberschatzmeister der Königin, Sir William Cecil[1]), Sekretär war, daß Bright, den er in Cambridge kennen gelernt hatte, danach strebe, seine Kunst im Kurzschreiben in weiteren Kreisen zu verbreiten, und daß dieser Mann dem Wohlwollen der Königin empfohlen werden müßte[2]). Dem Briefe waren beigefügt eine Abschrift der Epistel St. Pauli an Titum und drei Kapitel mit 46 Versen aus der Bibel, alles von Bright in 18 Reihen Stenographie deutlich und klar übertragen. Ohne große Mühe kann ein Kenner der Bright'schen Stenographie gleich die Anfangsworte *Paul, a servant of God and an apostle of Jesus Christ etc.* herunterlesen. Skinner berichtet von dieser Abschrift:

> *This paper included will showe it, though it cannot deliver it; wch are lynes of the whole Eple to Titus, a matter of great use and admonition to couche so much matter in so short a compasse, and to take a speech from any man's mouth as he delivereth it, which both lawiers in your courthouses and students in the universities maye make good use of.*

---

[1]) Dem Oberschatzmeister William Cecil hatte Bright einige seiner früheren Werke, die noch später erwähnt werden sollen, gewidmet. Er nennt ihn einen *honoratissimum virum* und einen *litterarum patronum et Maecenatem.*

[2]) Dieser Brief befindet sich im British Museum zu London; er ist zuerst von Dr. Westby-Gibson aufgefunden. Vgl. *Transactions of the first International Shorthand Congress, held in London*, 1887, S. 79.

Auch soll in diesem Jahre, wie Skinner weiter ausführt, ein Bruder Bright's in Smithfield nach seinem Stenographiesystem öffentlich Unterricht ertheilt haben.

Bright's System, das in einem besonderen Abschnitte noch des eingehenderen besprochen werden soll, ist ganz im Geiste der altrömischen Notenschrift aufgebaut. Professor Faulmann[1]) urtheilt über dasselbe:

> Das System ist geistreich, und wenn seine Schwierigkeit sehr getadelt worden ist, so sind wir durch die neuere Stenographie in dieser Beziehung nicht verwöhnt worden. Jedenfalls ist dies System besser als sein Ruf, den es so lange hatte, bis ein Neudruck es in weiteren Kreisen bekannt machte.

Von Bright's Lehrbuch befindet sich heute nur ein Exemplar in der Bodleian Library zu Oxford. Im Jahre 1888 hat aber J. Herbert Ford, dem man dafür nicht genug Dank zollen kann, Bright's Werk in einem Faksimiledruck und zwar in ganz vorzüglicher Reproduktion wieder von neuem herausgegeben. Durch diesen Neudruck sind wir in die Lage gesetzt, heute das Werk jenes Bahnbrechers englischer Stenographie bis in seine kleinsten Feinheiten kennen zu lernen. Bright's System war, und dies werden uns noch die folgenden Ausführungen zeigen, wohl geeignet, das verhallende Wort, den flüchtigen Gedanken im Fluge festzuhalten; es war mit anderen Worten im Stande, die Dialoge unserer köstlichsten Dramen, der Dramen Shakespeare's, aufzuzeichnen und sie der Nachwelt zu übermitteln.

Dann war es auch, und diese Frage interessiert uns nicht zum allerwenigsten, schon zu Shakespeare's Zeit außerordentlich weit verbreitet. Wir sahen bereits, daß Bright's Bruder nach seinem Stenographiesystem Unterricht ertheilte. Bright selbst war von der Königin in einer besonderen Urkunde das Recht zugestanden, seine Kunst überall hin verbreiten zu dürfen. Er wird hiervon sicherlich auch weiten Gebrauch gemacht haben. Einige weitere Momente sprechen dann noch ganz besonders für die große Verbreitung seiner Schnellschrift. Aus dem Jahre 1589 besitzen wir nämlich ein kleines Buch in Bright's Stenographie, das von einem Mädchen, von Miss Jane Seager, unter dem Titel *The Divine Prophecies of the Ten Sibills* herausgegeben ist. Das Werk, aus zwölf Pergamentblättern bestehend,

---

[1]) Vgl. Karl Faulmann, Geschichte und Literatur der Stenographie. Wien 1895, S. 20.

:hält zehn kurze Gedichte auf zehn Seiten, jedes mit dem Texte Kurrentschrift daneben, das ganze ist gewidmet der «jungfräulichen nigin als eines Mädchens Hände-Arbeit.» [1]) Die Deckel des Buches, : Goldschnüren reich besetzt, tragen breite Ränder aus Sammet. f dem ersten stehen in Bright's Stenographie die beiden Mottos: *d and my right* und *Evil be to him that evil thinketh* und darunter ːh die Initialen E. R. für *Elizabeth Regina.* Also schon im Jahre 39 konnte eine Dame in England stenographieren, und wenn Hars-fer, der im Jahre 1630 in London war, schreibt, daß damals die rzschrift «eine gemeine Sache war, welche auch den Weibern be-ınt», so hat er hiermit wohl kaum übertrieben.

Daß Bright's *Characterie* auch zur Aufnahme von Kanzelreden rwendung gefunden hat, dafür führt Thompson Cooper als einen weis ein von ihm aufgefundenes, im Jahre 1590 in London ge-ıcktes, *Sermon on Contenation* betiteltes Büchlein an, welches eine ı Henry Smith, einem beliebten Prediger zu St. Clement Danes, and, jener Tage gehaltene Predigt enthält, die, wie es auf dem elblatte heißt, aufgenommen worden ist *by Characterie.* Das chlein scheint rasch vergriffen worden zu sein, da im selbigen ır bereits eine zweite Ausgabe, die sich nur durch eine kleine nderung des Titels von der ersten unterschied, erschien. Das , wie es scheint, den Prediger selbst veranlaßt, eine dritte Ausgabe veröffentlichen mit dem Zusatze auf dem Titel: *Newly examined d corrected by the Author.* Auch andere Predigten Smith's sind ːh solchen stenographischen Niederschriften veröffentlicht worden, s denn doch wohl ein Beleg dafür sein dürfte, daß mittels Bright's stem in jenen Tagen schon etwas Tüchtiges geleistet worden ist.[2])

Nächst dem Bright'schen System dürfte der Zeitfolge nach das n John Willis zu setzen sein. Es ist an der Schwelle des 17. Jahr-nderts, im Jahre 1602, geboren. Willis' Schöpfung ist überaus ch an feinen und geistreichen Gedanken und kann geradezu ein iegelbild der Lautschrift genannt werden, da es einzelne Laute und ben, nicht ganze Wörter wie das Bright'sche System, durch je ein ichen wiedergiebt. Auf Willis' Schultern haben sich in den folgen-n Jahrzehnten mehr als dreihundert Stenographieerfinder erhoben.

---

[1]) *The handyworke of a mayden to the Virgin Queen.* — Das Buch befindet h ebenfalls im British Museum zu London. Vgl. *Transactions of the first ternational Shorthand Congress, held in London,* 1887, S. 81.

[2]) Vgl. Deutsche Stenographen-Zeitung, 1897, S. 227 u. 228.

Diese Pyramide allein giebt das beredteste Zeugniß, wie gut und solid das Fundament gewesen sein muß. Hierfür geben ferner Zeugniß die zahlreichen Auflagen, die das Buch erlebte. Im Verlauf weniger Jahre hatte es eine Höhe von vierzehn Auflagen erreicht, eine Höhe, wie sie Bücher damals selten errangen. Willis' Kurzschrift konnte die Feuerprobe im Kampfe mit dem geflügelten Worte sicherlich bestehen. Auch von ihr hätte ein Martial singen können:

> Wie sich auch spute das Wort, noch behender erfaßt es der Griffel;
> Kaum von der Lippe verhallt, steht es geschrieben schon da.

In meiner Untersuchung soll Willis' Kurzschrift nicht in Betracht gezogen werden. Das System ist erst im Jahre 1602 erschienen, das erste Shakespeare-Drama aber wahrscheinlich schon im Jahre 1593 oder 1594. Während es von den beiden Systemen Bright und Bales als sicher gilt, daß ihre Erfinder ihre Werke erst nach einer praktischen, langjährigen Erprobung herausgegeben haben, so wissen wir für das System Willis' nichts hiervon. Es scheint alles im Gegentheil nur darauf hinzudeuten, daß Willis gleich nach Aufstellung seines Systems dieses auch sofort dem Drucke und somit der Oeffentlichkeit übergab. In der elften Auflage seines Werkes, welche im Jahre 1636 erschien, bemerkt er u. a., seine Kunst sei erst vor 34 Jahren, das wäre also im Jahre 1602, erschienen. Dann finden sich auch, obgleich Bright's und Willis' Kurzschriftsysteme außerordentlich weit von einander abweichen und der ganze Aufbau ihrer Prinzipien gar keine Aehnlichkeit zeigt, doch einige Reminiscenzen im System von Willis, die zu merklich an Bright's Schriftbestimmungen erinnern, so vor allem die Bezeichnung des sogenannten diakritischen Punktes und der «Gattungswörter» *(words of sort)*, auf die noch später zurückzukommen ist. Willis muß also von Bright abhängig gewesen sein und sein System, das bei dem ersten Auftreten der Quart-Ausgaben Shakespeare's noch gar nicht bestand, braucht deshalb auch nicht in den Rahmen unserer Untersuchung gezogen zu werden. Bright's Kurzschrift war dagegen, als die Raub-Ausgaben der Shakespeare-Dramen erschienen, schon in England weit verbreitet und für eine stenographische Nachschrift einzig und allein verwendbar. Auf die Schwächen dieses Systems lassen sich auch, wie noch weiter unten gezeigt werden soll, all die eigenthümlichen Verderbtheiten und Fehler im Texte der Shakespeare-Dramen zurückführen. Bevor wir das System des nähern betrachten, sei zuvörderst erst noch eine technische Frage erörtert.

Waren die Stenographen überhaupt im Stande, die einzelnen Dramen während ihrer Aufführung im Theater nachzuschreiben? Man hat hierauf mit einem unbedingten Ja zu antworten. Eine stenographische Nachschrift kann damals keineswegs so schwer gewesen sein. Die Stenographen saßen ja, wie wir bereits gesehen haben, auf den besten Plätzen, unmittelbar auf der Bühne. Sie mußten hier also jedes Wort recht gut verstehen können. Die Schauspieler selbst müssen damals auch recht verständlich, laut und mit Ausdruck gesprochen haben. In den öffentlichen Theatern war damals, wie in dem alten Griechenland und heutzutage noch hie und da in Tirol, nur die Bühne bedeckt, der Zuschauerraum jedoch lag unter offenem Himmel. Es wurde gespielt, während Regen und Schnee auf die Zuschauer herabfiel, der Nebel sie einhüllte oder der Wind ihre Kleider erfaßte. Der Zuschauerraum war recht groß, vielleicht umfangreicher und geräumiger als manche unserer heutigen großstädtischen Theater.[1]) Dazu kam dann noch, daß das Publikum äußerst unruhig war und unaufhörlich schwatzte. Es erörterte alle Fragen, sprach über die Kleidung und das Aeußere des Schauspielers und konnte nicht stille sitzen.[2]) Unter solchen Umständen war der Schauspieler gezwungen, recht laut und langsam zu sprechen, damit er von Jedem verstanden wurde. Bei etwaiger Unruhe mag ihn ein entfernt Stehender vielleicht nicht vernommen haben, aber der Stenograph auf der Bühne mußte ihn hören. Zieht man ferner in Betracht, daß auch Frauenrollen durch Männer, deren Zunge bekanntlich nicht so beweglich ist, gegeben wurden, und daß durch den Auf- und Abtritt der einzelnen Personen immer ein größerer Zeitraum verfloß, so wird man kühn behaupten können, eine stenographische Nachschrift kann damals wirklich nicht so schwer gewesen sein. Stenographierten doch damals nicht nur die Buchhändlerspekulanten die Stücke nach; schrieb doch auch der feine Mann, der Galant oder Dandy, mit einem Notizbuch versehen, die bemerkenswerthesten Sentenzen und Sätze des

---

[1]) Vor mehreren Jahren fand K. Gaedertz eine Zeichnung von dem Inneren eines Elisabeth'schen Theaters in der Universitätsbibliothek zu Utrecht, eine Skizze vom Swan-Theater, die im Jahre 1596 von dem gelehrten Holländer Jan de Witt entworfen war.

[2]) Vgl. B. Jonson in dem *Prologue to the Staple of News.* Bei den Aufführungen der alten Mysterien hatte der Sprecher des Prologs überhaupt Mühe, die Zuhörerschaft zur Ruhe zu vermahnen. In dem Eingang zu dem Townley Mystery *Mactatio Abel* finden wir eine solche Vermahnung. Vgl. auch Jahrbuch XXI, S. 231.

Dramas schwarz auf weiß nieder. Ben Jonson waren diese Nachschreiber ein besonderer Greuel, entrüstet ruft er aus:

Let them know the author defies them and their writing-tables.

Auch der Prinz Hamlet führt im Theater sein *table-book* zum Festhalten der ihm aufstoßenden Gedanken bei sich. Es heißt in Hamlet, Akt I, Scene 5, Zeile 107:

My tables, — meet it is I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain.

d. h.: Schreibtafel her! Ich muß mirs niederschreiben,
Daß einer lächeln kann, und immer lächeln,
Und doch ein Schurke sein.

Die Schreibtafeln bestanden aus Schiefer oder aus eigens zubereiteten Blättern. Man schrieb mit einem Silberstift darein.

Eine gewisse Schwierigkeit wird den Stenographen beim Nachschreiben der Shakespeare-Dramen der gewaltige, staunenerregende Reichthum an Worten und Ausdrücken, der geradezu ein einziges Phänomen in der Geschichte der Weltliteratur ist, verursacht haben. Man hat berechnet, daß ein wohlerzogener Engländer oder Amerikaner, der eine öffentliche Schule und die Universität besucht hat, in seinem Gespräche nicht mehr als 3000 Worte gebraucht. Ilias und Odyssee zusammen, allerdings kaum das Werk eines Dichters, erreichen die Summe von etwa 9000 Worten; das alte Testament verwerthet 5642, das neue Testament 4800, der Rigveda 10000 Worte. Das Libretto einer italienischen Oper weist im Durchschnitt etwa 700 Worte auf. Milton hat die Höhe von 7000—8000 Worten erreicht, aber Shakespeare steht mit einem Apparat von etwa 20000 Worten ganz unerreicht da. Dazu kommt, daß Shakespeare in der technischen Sprache zahlreicher Berufsarten, wie der Buchdruckerkunst, der Rechtspflege, der Arzneikunde u. s. w. heimisch war, wie kaum ein anderer Dichter. So ziehen sich durch die Tragödien und Komödien hindurch zahllose Worte der Jägersprache. Man kann sich von Shakespeare's Wortapparat eine annähernde Vorstellung machen, wenn man erwägt, daß er etwa 150 Pflanzennamen, etwa 100 Vogelnamen kennt! Justus von Liebig behauptete einmal, Shakespeare habe mehr Naturwissenschaft im kleinen Finger gehabt, als der große Bacon von Verulam im ganzen Kopfe. Seeleute von Fach bewundern seine nautischen Kenntnisse, und auch an Betrachtungen über seine tiefe Kenntniß der Bibel fehlt es nicht. Daß die Stenographen seltene oder seltsame Namen in sehr korrumpierter Form wiedergaben, darf unter diesen

Umständen auch gar nicht Wunder nehmen. In König Lear treten so die Namen der bösen Geister in falscher Form auf: *Sirberdegibit, Snulbug, Tueligod* u. s. w. Damit halte man sonstige Entstellungen zusammen: *dementions* für *dimensions, untender* für *untented, shewted* für *suited, ruffines* für *roughness, intrench* für *intrinse, men* für *meiny* u. s. w., sämmtlich bei Worten, die, wie Alexander Schmidt mit Recht bemerkt,[1]) über den Horizont der Nachschreiber gingen.

Welch eine Reihe von Fehlern sich sonst noch in die Raubdrucke der Shakespeare-Dramen durch die stenographischen Nachschriften während der Vorstellung selbst einschleichen konnte, soll in einem neuen Abschnitt dargelegt werden. Dies Kapitel hat uns gezeigt, daß Shakespeare's London auch auf stenographischem Gebiete jenen beiden Brennpunkten des klassischen Alterthums nicht nachstand, jener Weltstadt Athen, in der zu Xenophon's Zeit dem Besucher der Akropolis ein dort aufgestellter Marmorblock die Erlernung der Kurzschrift anempfahl, und jenem mächtigen Rom, in dem die Stenographie von Sklaven in ärmlicher Kleidung wie von Cæsaren in Purpurtracht gehandhabt wurde. Es ist nicht übertrieben, wenn wir sagen, daß die Elisabethinische Zeit eine mit stenographischen Ideen reich geschwängerte war. Nichts steht deshalb der Annahme entgegen, Shakespeare's Dramen können durch stenographische Nachschriften gewonnen sein.

II.

Der Stern Englands hatte unter Elisabeth seinen höchsten Glanz erreicht. Handel und Gewerkfleiß hatten eng verbunden mit dem nationalen und kriegerischen Aufschwung eine ungeahnte Ausdehnung gewonnen. An den Ufern der Themse sah man Seeleute, die um das Kap Tormentoso, wie damals das Vorgebirge der guten Hoffnung genannt wurde, nach dem reichen Indien gesegelt waren, sah man sonngebräunte Männer, die vom Goldlande Eldorado erzählten, sah man Neger und rothe Indianer. Auch Wissenschaft und Kunst waren jetzt zu neuer Blüthe erstanden. Nach der Eroberung von Byzanz hatten die Humanisten, Schwärmgeistern gleich, sich auf dem ganzen Erdenrund zerstreut. Ein Reuchlin, ein Erasmus hatten die alten Griechen und Römer wieder zu Ehren gebracht. Eine freundliche

---

[1]) Alexander Schmidt, Shakespeare's ausgewählte Dramen. 4. Band: *King Lear*. Berlin 1879, S. 13.

Stätte ward ihnen jetzt in England bereitet. Hier nun, wo Virgil und Ovid die Lieblingsdichter wurden, wo man Plutarch und Cicero gar eifrig las, hier konnte sich auch aus dem Staube klösterlicher Verborgenheit das bescheidene Geistesprodukt eines Freigelassenen Cicero's wieder ans Tageslicht wagen. Aus den vergilbten Papieren erstand zum zweiten Male die tironische Notenschrift.

Der Ritter, der dies Dornröschen aus seinem langen Schlafe wieder erweckte, war Timothy Bright. Sein System ist ganz im Geiste der tironischen Notenschrift, welche er zweifellos gekannt hat, aufgebaut. An verschiedenen Stellen seiner Schriften, welche in gut klassischem Latein geschrieben sind, wird Cicero erwähnt und gleich das erste Wort in seinem stenographischen Lehrbuche heißt Cicero. Cicero, so schreibt Bright in der Vorrede, hielt es der Mühe werth und für die Mitwelt ersprießlich, eine Schnellschrift in Zeichen zu erfinden. In Anbetracht des großen Nutzens einer solchen habe er ebenfalls einige wenige Zeichen erfunden, kurz und leicht zu erlernende, von denen jedes ein Wort bedeute; er hoffe, daß seine Schrift der alten des Cicero gleich komme.

Bright bildete aus einem einfachen senkrechten Strich, der den Buchstaben *a* darstellte, 18 Lautzeichen, indem er demselben verschiedene Striche, Haken und Kreise am Kopfe anfügte. Er gewann dadurch folgende Buchstaben:

A B C D E F G H I L M N O P R S T U

k und *q* wurden durch *c*, *j* und *y* durch *i* und *v* und *w* durch *u* vertreten. *x* und *z* fielen ganz aus. Auf diese Weise konnte er 24 Buchstaben des Alphabets durch 18 Zeichen darstellen. Am Fuße jeder dieser 18 Zeichen konnten nun durch ähnliche Striche, Schleifen und Bogen unterscheidende Merkmale angebracht werden. Jeder Buchstabe konnte 12 mal verändert werden. Dann konnten die Buchstabenzeichen auch liegend, rechtsschräg und linksschräg geschrieben werden, sodaß er im ganzen 4 mal 18 mal 12 = 864 Zeichen erhielt. Jedes Zeichen diente nun als Sigel für ein Wort. Jeder Buchstabe konnte durch seine vierfache Lage und durch die zwölffache Veränderung am Fuße 48 Worte ausdrücken. Diese «charakteristischen Worte» (*characterical words*), so nannte er sie, wurden von ihm alphabetisch geordnet; sie bildeten den Grundstock, die Ursigel seines Systems und mußten auswendig gelernt werden. Da er unter manchen Buchstaben nicht 48 häufig vorkommende

Worte fand, so nahm er weniger. Unter *A* finden sich so nur 24 Worte, unter *B* 40, unter *C* jedoch, da hier *K* und *Q* eingeschlossen sind, alle 48 Worte. Unter *D* stehen dann wieder nur 32 und unter *E* sogar nur 17 Worte u. s. f. Im ganzen enthielt sein Lexikon 556 solcher «charakteristischer Worte».

Um mit dieser geringen Zahl von Wortzeichen jedes englische Wort darstellen zu können, gab er außerdem noch ein Wortverzeichniß bei, und neben jedes dieser Wörter stellte er ein entweder gleichbedeutendes, synonymes oder das Gegentheil bedeutendes Wortzeichen; bei gleichbedeutenden Wörtern wurde der stenographische Anfangsbuchstabe links, bei den entgegengesetzten rechts neben das Wortzeichen geschrieben. Wollte er z. B. *dwell* schreiben, wofür er ein bestimmtes Sigel nicht hatte, so schrieb er das synonyme *house* und links daneben *d*, für *eager* schrieb er *haste* und links daneben *e*, für *ear* setzte man *corn* mit einem links nebenstehenden *e*, für *alder tree* mit einem *a* u. s. f. In dieser Weise verwandelte er Schnee in Wasser, Donner in Rollen, Silber in Metall, Abt in Bischof u. s. w. Nur höchst selten wird ein Wort durch seine gegentheilige Bedeutung bezeichnet. Ein Zeichen für *abase* fehlte Bright, er gab es durch *high* mit einem rechts daneben gesetzten Buchstabenzeichen *a* wieder, ebenso *sommer* durch *winter*, *night* durch *day* u. s. f.[1]) In einem besonderen Abschnitt giebt Bright sogar ein ausführliches Verzeichniß aller synonymen Wörter (*appellative words*), die, in Gruppen getheilt, jeweilig durch ein Zeichen wiedergegeben wurden. An dies trat dann das betreffende Charakteristikum heran. Durch *fruit* z. B. werden alle Früchte bezeichnet wie: *apricot*, *acorn*, *almond*, *apple*, *barberry*, *berry*, *bullace*, *cherry*, *cheston*, *citron* etc.

Diese Art der Bezeichnung wurde von ihm *consenting method* genannt, die Wiedergabe von Wörtern durch ihre entgegengesetzte Bedeutung hieß *dissenting method*. Wörter von phonetischer Identität

[1]) Dr. Westby-Gibson führt bei einer Besprechung des Bright'schen Systems in den *Transactions of the first international Shorthand Congress, held in London*, London 1888, S. 77, einmal aus, Bright hätte auf diese Weise mit einem Federstrich Silber zu Gold und einen Teufel zum Engel machen können. Das ist stark übertrieben. Bright gab das Wort *angel* durch *message* und das Wort *devil* durch *minde* wieder. Ebenso wurden Gold und Silber durch ihr Synonym bezeichnet. Die Ausführungen von Prof. Faulmann in seinem Werke: Geschichte und Literatur der Stenographie (Wien 1895, S. 20) und die von Johannes Sandow in der Allgemeinen deutschen Stenographen-Zeitung (Schweidnitz 1890, S. 16) sind hiernach auch hinfällig. Das Prinzip der synonymen Wortbezeichnung ist bei Bright das bei weitem vorherrschende.

oder Aehnlichkeit werden graphisch nicht unterschieden dargestellt; so schreibt man das nämliche Charakterzeichen für die Worte *whole* und *hole*, weil sie gleichlautend gesprochen werden. Nachsilben können einander vertreten; z. B. steht *ship* in *friendship* für *hood* in *neighbourhood.*[1]) Durch einen Punkt wird *he* zu *his*; durch denselben wird auch der Plural ausgedrückt. Der Punkt stand hier an der rechten Seite. Stand er an der linken Seite, so änderten Verba ihre Tempora: *have* wurde in *had* und *do* in *did* verwandelt und so fort. Durch zwei Punkte wurde das Participium ausgedrückt, eine Bezeichnung, die noch heute in dem weitverbreitetsten englischen Stenographie-System von Pitman üblich ist. Durchkreuzung des Zeichens kennzeichnete die Negation. Für die am häufigsten vorkommenden Wörter und Partikeln besaß Bright dann auch noch ganz besonders kurze und markante Sigel.

Ueberschaut man nur flüchtig das System, so glaubt man vor einem wahren Tohuwabohu von Abkürzungen zu stehen. Dringt man aber in die Einzelheiten etwas tiefer ein, so gewahrt man gar bald, daß die Schriftbilder nach gewissen einheitlichen Gesetzen aufgestellt sind, und daß sie sich dem Gedächtnisse auch gar nicht allzu schwer einprägen. Der ganze Sigelapparat ist um das Achtfache kürzer als die Zahl der tironischen Noten, die Lucius Annæus Seneca bekanntlich bis auf 5000 gebracht hatte. Das schon oben erwähnte, von Bright geschriebene Werkchen: *St. Pauls Epistle to Titus,* giebt uns den besten Beweis, wie sicher und schnell Bright mit seinem System geschrieben haben muß; denn sämmtliche Schriftbilder lassen hier an Eleganz, Schreibflüchtigkeit und sicherer Ausführung nichts zu wünschen übrig. Bright muß die Erlernung seines Systems für leicht erachtet haben. In der «Anweisung für den Leser, wie seine Kunst gelernt sein soll», die er seiner Systemdarstellung vorausgeschickt hat, sagt er:

> Du hast hier, lieber Leser, eine Kunst, so kurz und schnell zu schreiben, wie sie mit nichts verglichen werden kann, vor dir; du kannst sie durch deinen Fleiß erlernen, wenn du dich nur einen Monat mit ihr mühen willst, und kannst in einem weiteren Monat fortgesetzten Studiums große Belesenheit erlangen. . . . . .

---

[1]) H. Moser in seiner Allgemeinen Geschichte der Stenographie Bd. 1, S. 119, wählt dasselbe Beispiel, setzt jedoch für *neighbourhood falsehood* ein. Dies ist nicht richtig, *false* wurde durch *true* wiedergegeben. Mein Beispiel ist von Bright selbst auf S. 12 und 13 seines Lehrbuchs, wenn man die Zählung der Seiten von der *Instruction* beginnt, aufgeführt.

Ganz so leicht ist die Erlernung des Systems, wie sie Bright darstellt, zwar nicht; wenn aber John Willis im Jahre 1602 über Bright's Werk urtheilt: «Es erfordert so viel Fassungskraft und Gedächtniß, daß nur wenige von den normal Begabten sich die Kenntniß desselben aneignen konnten,» so hat er hiermit, weil er selbst seine eigene Schöpfung gern in den Himmel erheben und dem rivalisierenden Stenographiesysteme das Lebenslicht ausblasen wollte, stark übertrieben. War doch Bright's Kurzschrift lange nicht so schwer zu erlernen wie das tironische Notensystem, das einst Kaiser Augustus, wie Sueton berichtet[1]), seinen Enkeln selbst gelehrt hatte, mit dem Kaiser Titus im Stande war, auf das gewandteste zu stenographieren[2]) und das selbst der famose Kaiser Caligula benutzte, um durch absichtlich klein und in Noten geschriebene Gesetze, die so dem größten Theile des Volkes unverständlich blieben, indirekte Steuern zu erpressen.[3]) Bright's System war für seine Zeit ohne alle Frage ein großer Wurf. Kürzungsmethoden und Abbreviaturen, die einem das lästige Schreibgeschäft um etwas erleichterten, gab es auch wohl schon vor Bright in England. Wird uns doch berichtet, daß u. a. John Jewel (1522 bis 1571), Bischof von Salisbury, die Disputationen von Peter Martyr[4]), Nicholas Ridley, Hugh Latimer und Thomas Cranmer in den Jahren 1549 bis 1554 in *shorthand writing* nachgeschrieben habe.[5]) Wie aus Webster's *The Devil's Law Case* hervorgeht, wurden damals auch interessante Gerichtsverhandlungen stenographiert, um zu *scurvy pamphlets* und *lewd ballads* verarbeitet zu werden. Im allgemeinen wird aber den meisten ein Kürzungsverfahren der Schrift wohl mehr oder weniger eine *terra incognita* gewesen sein. Es mag hier nur erinnert werden, daß selbst die elementare Zeichensprache der Mathematik, wie sie jetzt bei uns üblich ist, damals noch gar nicht ausgebildet

[1]) *C. Suetoni Tranquilli de vita Cæsarum: Divus Augustus,* Lib. II, Cap. 64 (nach einer Konjektur von Justus Lipsius).

[2]) A. a. O.: *Divus Titus,* Lib. VIII, Cap. 3.

[3]) A. a. O.: *C. Caligula,* Lib. IV, Cap. 41.

[4]) Martyr war ein italienischer Reformator, sein eigentlicher Name lautet Pietro Martire Vermigli. Vgl. Schlosser, Leben des Th. Beza und des P. M. Vermigli, Heidelberg 1807, und *Encyclopaedia Britannica;* Edinburgh 1888, Bd. 24, S. 166.

[5]) Vgl. *Shorthand,* Bd. 2, S. 133, 161, 194, 210 und 212. Weitere Quellen giebt Westby-Gibson in seinem Werke: *The Bibliography of Shorthand,* London 1887, S. 101 an. Ueber Ridley, der Bischof von London war, über Latimer, Bischof von Worcester, und über Cranmer, Erzbischof von Canterbury, vgl. *Encyclopaedia Britannica,* Bd. 20, S. 549; Bd. 14, S. 325 ff. u. Bd. 6, S. 548 ff.

war. Die ersten Zeichen, $>$ und $<$ für «größer» und «kleiner», ferner $\times$ für die Multiplikation, gab erst Harriot im Jahre 1631 an, Wallis bestimmte im Jahre 1655 das Zeichen für ∞ und Leibniz stellte die ersten Zeichen für das Differential und Integral auf.

Bright's System bietet überhaupt sehr viel des Interessanten. So besitzt es mit der Geschwindschrift, *ars notaria* genannt, eines englischen Mönches John of Tilbury[1]), der unter Heinrich II. und Richard Löwenherz lebte, große Aehnlichkeit. Auch in ihrem äußeren Leben haben beide Männer vieles gemein. Wie sich für Bright William Cecil bei der Königin Elisabeth verwendete, so wurde Tilbury durch seinen Freund Thomas Becket, Erzbischof von Canterbury, ermuntert, sich an den König Heinrich II. zu wenden. Die Schöpfungen beider darf man wohl als Stabstenographiesysteme bezeichnen, deren Prinzip auch noch in späterer Zeit bei einigen Kurzschrifterfindern wie bei Palmer 1774, Feutry 1775 und Berthold 1819 auftaucht. Tilbury mag vielleicht, wie Prof. Gustav Michaelis annimmt[2]), auf seine alphabetischen Zeichen durch die Oghamschrift der Irländer oder durch die Runen, die sich ja alle an einen Stab anlehnen, gekommen sein. Mit ihnen hat auch Bright's *Characterie* vieles gemeinsam. Ja man ist fast versucht, den Ursprung beider Systeme auf die alte Devanâgarîschrift des Sanskrit zurückzuführen. deren Buchstaben sich ja immer an einen «Querbalken», *mâtrâ* genannt, anlehnen. Auch das dort übliche Verfahren, Wiederholungen durch einen Kreis auszudrücken, genau dasselbe Prinzip findet sich bei Bright.

Daß Bright die alte Sprache der Hindus gekannt hat, ist nicht gut möglich anzunehmen, da das Sanskrit bekanntlich erst vor 120 Jahren zu uns nach Europa gedrungen ist. Einige Berichte über das Vorhandensein des Sanskrit waren allerdings auch schon zu Bright's Zeiten, bald nachdem Vasco de Gama am 20. Mai 1498 in Calicut gelandet war, durch einige Missionare, wie St. Franciscus Xavier, Filippo Sassetti und Roberto de Nobili nach Europa gelangt, Bright dürfte aber hiervon schwerlich etwas erfahren haben.

Ohne allen Zweifel: Bright's Werk ist, und das dürfte diese Skizze gezeigt haben, eines der interessantesten Systeme, die wir

---

1) Vgl. Hans Moser, a. a. O., Bd. 1., S. 70 ff.

2) Vgl. Michaelis, Zeitschrift für Stenographie und Orthographie, Berlin 1875, No. 2, und Hans Moser, a. a. O., S. 71.

besitzen. Es ist recht eigenartig und höchst originell. Die Bezeichnung der sinnverwandten Wörter, der *appellative words*, ist mit vielem Geschick und mit staunenswerther Sprachkenntniß ausgeführt, sie ist tief durchdacht und nur geistreich zu nennen. Andererseits birgt aber gerade diese Lehre, die mit zu den Grundpfeilern gehört, auf denen sich das System auferbaut, manche Gefahren in sich: sie kann — und das ist der größte Fehler des Bright'schen Systems — synonyme Wörter nur schwer, mitunter gar nicht mit exakter Genauigkeit wiedergeben. Einen weiteren ebenso schwerwiegenden Mangel bringt dann die Theorie der Punktation mit sich, die Numeri, Modi und Tempora nur mit äußerst geringfügigen Mitteln markiert und die somit den grammatischen Unterschied der Wörter in Frage stellt.

Welches sind nun, um zu den Shakespeare-Dramen zurückzukehren, die hauptsächlichsten und bedeutendsten Fehler der Quart-Ausgaben? Alexander Schmidt, der durch sein grandioses Shakespeare-Lexikon der Welt ein *κτῆμα ἐς ἀεί*, ein *opus aere perennius* geschenkt hat, der den Wortschatz Shakespeare's wie kaum ein anderer durchforscht und ergründet hat, und der deshalb am ehesten berufen war, durch eine Textkritik das echteste Gold der Poesie aus dem Schutt verworrener Buchstaben hervorzuzaubern, er hat die Textfehler in der übersichtlichsten und vollkommensten Weise zusammengestellt. Nachdem er zwei Gruppen von geringfügigen Fehlern und Nachlässigkeiten, «die nichts zur Entscheidung der Hauptfrage ergeben», aufgezählt hat, fährt er dann fort: «Desto auffallender und bedeutsamer ist eine dritte Klasse von Abweichungen, welche den Herausgebern die meiste Noth und Verlegenheit bereitet. Bald ist die Stellung der Worte oder ihr grammatisches Verhältniß verschieden; bald sind sinnverwandte Ausdrücke mit einander vertauscht, die an sich gleich berechtigt scheinen; bald findet sich hier nur angedeutet, was dort mit rhetorischer Bedeutung hervortritt; von den durchgehenden Differenzen der Orthographie und der Interpunktion ganz zu schweigen.» [1])

Sollte man, wenn man diese Worte liest, nicht das Bright'sche System für die Quelle aller Fehler halten? Dies konnte ja, wie eben gezeigt, sinnverwandte Worte nicht wiedergeben und der Unterschied zwischen Numerus, Modus und Tempus war doch nur sehr gering.

---

[1]) Vgl. Alexander Schmidt, Zur Textkritik des *King Lear* im Programm der städtischen Realschule zu Königsberg i. Pr., 1879; in der Anglia, 3. Bd., 1880, S. 9 ff. und in den Gesammelten Abhandlungen, Berlin 1889, S. 231 ff.

Auch die beiden von Schmidt zuletzt genannten Fehler sind nur der Schuld der Stenographen zuzuschreiben. Es ist bereits oben gezeigt, daß die Namen der bösen Geister aus König Lear nur durch die Unwissenheit der Nachschreiber die verschiedensten Metamorphosen erlitten hatten, und daß die Stenographen selbst infolge ihrer geringen Bildung auf der einen Seite, wie durch den kolossalen Wortreichthum Shakespeare's auf der anderen Seite in die größte Enge getrieben, bei der Uebertragung ihrer Stenogramme diese nur in ihrer phonetischen Schreibung wiedergeben konnten. Geht doch die Unkenntniß der Stenographen — um nur noch ein Beispiel anzuführen — soweit, daß der große Telamonier es sich gefallen lassen muß, in einen *a Jax* verwandelt zu werden! Alle Wörter, die das Unglück haben, über den Gesichtskreis der Nachschreiber hinauszugehen, sie werden mit möglichster Annäherung an den gehörten Laut, aber ohne jedes Verständniß, ohne jede Innehaltung einer Rechtschreibung, zu Papier gebracht. Und was nun die Interpunktion anlangt, so wird diese, wie jedem Stenographen männiglich bekannt ist, bei einer schnellen Nachschrift überhaupt nicht geschrieben. Der Stenograph läßt in seinem Stenogramm nur dort, wo der Redner eine Pause macht, eine kleine Lücke, die für gewöhnlich auch mit der Interpunktion zusammenfällt. Dies Prinzip ist ein altherkömmliches und auch ein ganz natürliches; es findet sich schon in der tironischen Notenschrift, hier wurden nur bei den Pausen drei Punkte gesetzt. Die altenglischen Stenographen müssen dies Verfahren auch schon gekannt haben; denn durch dasselbe lassen sich die vielen Fehler in der Interpunktion der Quart-Ausgaben erklären. Bereits Robert Gericke hat im Shakespeare-Jahrbuch, Band 14, Seite 242 darauf aufmerksam gemacht, daß bei der Interpunktion der Quartos nicht alles, was unserem Brauche entgegenläuft und deshalb Anstoß erregt, für bloße Unkenntniß und einfache Ungehörigkeit zu achten ist. Wie Lessing manche Interpunktionszeichen setzt, die höchst sonderbar und uns ungewohnt, im Grunde aber doch recht sinnvoll sind, indem er gern jede bei der Rezitation, beim Lautlesen, oft nur des Nachdrucks halber gemachte Pause bezeichnet, so findet sich auch bei Shakespeare an vielen Stellen eine Interpunktion, die mit einer Pause im Sprechen zusammenfällt und die deshalb recht gut vom Stenographen auf Grund seines Stenogramms gesetzt sein kann. So lassen sich wohl viele der so häufigen Komma vor *and* und sonst an Stellen, wo der Sinn eigentlich keines fordert, so läßt sich das fast regelmäßige Fehlen eines solchen nach Interjektionen wie ***What***, ***Why***, ***Ay***,

so läßt sich manches uns zunächst störende Kolon, manches für ein Ausrufungszeichen stehende Fragezeichen und dergleichen mehr recht gut erklären.

Mit einem Wort, alle diese Umstände liefern den schlagendsten Beweis für die Annahme, daß Shakespeare's Dramen nur durch Bright's System aufgenommen sein können. Dieser Satz soll durch verschiedene Beispiele weiter unten noch insbesondere erhärtet werden. Zuvörderst mögen jedoch noch alle diejenigen Erklärungen, die für die Fehler der Quart-Ausgaben zu Felde geführt werden, einer näheren Kritik unterworfen werden.

Man hat bisher zwei verschiedene Redaktionen der Dramen angenommen; die erste und ursprüngliche soll in den Quartos, die zweite durchgesehene in der Folio niedergelegt sein. Soweit Shakespeare für eine solche Revision in Betracht kommt, findet diese Annahme gar keine Belege. Es ist bereits oben ausgeführt, daß Heminge und Condell in den Manuskripten Shakespeare's keine Verbesserungen vorfanden und daß Shakespeare, wie Ben Jonson gleichfalls berichtet, seine Stücke kaum korrigierte (*we have scarce received from him a blot in his papers*). Gesetzt den Fall, Shakespeare hätte seine Dramen einer zweiten Durchsicht unterworfen, so wäre er ohne Zweifel, als er seine Jugendarbeiten wieder vornahm, mit manchem darin sehr unzufrieden gewesen; und wenn er es unternommen hätte, an ihnen zu bessern und zu feilen, so würde sicherlich vieles eine andere Gestalt bekommen haben, er hätte manchem Stoffe vielleicht noch ein tieferes, menschlicheres und für die tragische Behandlung noch wirksameres Interesse abgewonnen; jedenfalls hätte er nicht einzelne, ganz unerhebliche Korrekturen an Wörtern und Ausdrücken vorgenommen, die für das Stück als ganzes gar nicht von Belang waren. Er hätte doch auch größere Abschnitte und ganze Scenen interpolieren können, was aber an keiner Stelle geschehen ist. Der Unterschied entfernter Perioden würde sich dann durch andere Unterschiede des Versbaues und der Diktion verrathen. Wilhelm Hertzberg, der speziell den Shakespeare'schen Versbau studiert hat, sagt in Bezug hierauf:[1] «Ich muß gestehen, daß mir kein Beispiel dieser Art bekannt geworden ist, und daß da, wo die Kritiker die Spuren eines solchen Verfahrens zu wittern geglaubt haben, sich mir bei genauer Untersuchung das Gegentheil ergeben hat.» Shakespeare, der selbst Mime war, mußte am besten wissen, daß durch solche kleinliche

[1]) Vgl. Jahrbuch XIII, S. 249 u. 250.

Aenderungen der Schauspieler nur belästigt und verwirrt wurde und daß dieser solcher Bagatellen wegen gezwungen war, seine Rolle, die nun einmal fest in seinem Gedächtniß haftete, noch einmal umzulernen. Ben Jonson, so meint Schmidt mit Recht, hätte schwerlich Gelegenheit gehabt, Shakespeare's Lob aus dem Munde seiner Kollegen zu vernehmen, wenn er ihnen eine solche Aufgabe zugemuthet hätte.

Von der Theaterleitung können die Verbesserungen auch nicht ausgegangen sein. Diese hatte hierzu gar keine Veranlassung. Die meisten Shakespeare-Philologen bevorzugen heute die Quart-Ausgaben, indem sie in ihnen den ursprünglichen Text erblicken, während sie die Varianten in der Folio für Korrekturen halten, die ein Kritikus gesetzt hat, der alles besser wissen wollte. Ein solcher dürfte aber schwerlich hinter den Kulissen zu suchen sein; sein Unterfangen wäre ein äußerst müssiges und seltsames gewesen.

Nikolaus Delius hat diese Gesichtspunkte zuerst hervorgehoben und mit allem Nachdruck geltend gemacht. «Ist es wahrscheinlich,» fragt er, «daß Shakespeare — den Fall einer von ihm herrührenden Revision des Textes einmal angenommen — sich die überflüssige Mühe gegeben haben sollte, statt irgendwelche tiefer eingreifende Verbesserung vorzunehmen, diese zahllosen Minutien gleichgültigster Art, man kann nicht sagen zu verbessern, sondern zu verändern, und zwar ohne allen ersichtlichen Grund? Oder ist es wahrscheinlicher, daß ein simpler Abschreiber, der auf das Shakespeare'sche Wort als solches sehr wenig Gewicht legte, in der Flüchtigkeit seiner Arbeit achtlos und absichtslos einen Ausdruck, wie er ihm gerade einfiel, für den andern, eine Partikel für die andere, einen Modus oder Numerus für den andern setzte?»

Hinsichtlich der Beschaffenheit des Textes bezeichnet also Delius gleichfalls die Verwechslungen synonymer Ausdrücke und die falsche Wiedergabe grammatischer Bestimmungen als die beiden hauptsächlichsten Fehler. Diese sollen jedoch nur durch die Flüchtigkeit eines Abschreibers entstanden sein. Bereits Schmidt hat diese Auffassung auf das gründlichste widerlegt. Er meint, dieser «simple Abschreiber» müsse ein wunderbares Gemisch von Stupidität und feinem Ingenium, Flüchtigkeit und Besonnenheit gewesen sein, um eine Abschrift zu Stande zu bringen, wie sie den Quartos vorgelegen haben soll. Unter den Varianten findet sich eine große Anzahl, die eine unglaubliche Lüderlichkeit und Gedankenlosigkeit im Lesen mit der höchsten Feinheit des Verständnisses verbunden zeigen würden. Es giebt eine sehr große Reihe von Stellen, in welchen die Lesarten der Quartos

den ungetheilten Beifall der neuen Herausgeber gefunden haben, obgleich die der Folio an sich durchaus unanfechtbar waren. Eine solche Leistung geht aber, wie Schmidt mit Recht meint, über das Vermögen eines simplen Abschreibers, zumal eines Abschreibers, dessen Fehler sonst die äußerste Nachlässigkeit und Einfalt verrathen.[1])

Schmidt hält alle Quartos für Raubdrucke, die nur durch stenographische Nachschriften gewonnen sein können, und die oben genannten Fehler für eine fälschliche Wiedergabe des Dichterwortes seitens der Schauspieler. Er meint, diese haben mitunter ein unsicheres Gedächtniß oder sind auch nicht gewissenhaft genug, es mit dem Dichterworte so genau zu nehmen, wie sie es sollten. Es mache ihnen wenig aus, *stoops to folly* zu sagen für *falls to folly* (King Lear I, 1, 151), *what's his offence* für *what is his fault* (King Lear II, 2, 95) u. s. w. Die Nachschreiber, die mit fliegender Feder arbeiten müssen, hätten diese Worte niedergeschrieben, manches falsch gehört und vieles falsch zu Papier gebracht.

Gewiß, es ist sehr leicht denkbar, daß ein Schauspieler, der seine Rolle nicht ganz sicher wußte, hie und da für einige Ausdrücke, trotzdem ihm der Souffleur die richtigen vorsagte, sinnverwandte einsetzte und sich so aushalf. Die Vertauschung der synonymen Wörter in Shakespeare's Dramen ist nun aber eine so ungeheuer große, daß man schlechterdings unmöglich glauben kann, diese Fehler beruhen alle auf einer ungenauen Wiedergabe des Textes durch den Schauspieler. Gesetzt, dies wäre wirklich der Fall, woher kommen nun die Fehler, bei denen der Numerus oder der Modus vertauscht ist? Grammatisch richtig wird der Schauspieler doch wohl gesprochen haben. Schmidt's Erklärung reicht hier also nicht aus. Alles wird aber mit einem Male ins hellste Licht gerückt, wenn wir die Aufnahme der Shakespeare-Dramen durch Bright's System erklären.

Jeder Gabelsbergerianer, der sein System noch so gut beherrscht, wird hier zugeben müssen, daß durch die Satzkürzung, die Gabels-

---

[1]) Auch Dr. Richard Koppel weist in seinen Textkritischen Studien über Shakespeare's Richard III. und King Lear (Dresden 1887), S. 18 auf das Unlogische der Ausführungen von Delius hin.

Auf der einen Seite traut Delius seinem Anonymus eine sehr geringe Kapazität zu, und auf der andern Seite legt er ihm gleichwohl eine Reihe feiner ästhetischer Bedenken in den Sinn. — An einer andern Stelle (Jahrbuch X, S. 57) sagt Delius von der Vertauschung eines Synonyms mit dem andern: Es läßt sich dabei nur in den seltensten Fällen ein plausibler Grund zu solcher Aenderung muthmaßen.

berger doch in so wunderbarer Weise ausgebaut hat, und die man vielleicht nicht mit Unrecht als die Krone der Redenzeichenkunst bezeichnet, sich synonyme Ausdrücke vielfach doch nur schwer, mitunter gar nicht wiedergeben lassen. Der Stenograph wird vielleicht in vielen Fällen nicht im Stande sein, «sagt» von «spricht», «redet» oder «erwidert» unterscheiden zu können, da alle diese Worte in der Satzkürzung nur durch ein Zeichen ausgedrückt werden. Solche Verwechslungen kommen selbst bei Gabelsberger, dessen System in Deutschland weit verbreitet ist, gar nicht so selten vor, um wieviel mehr mußten diese Differenzen bei der Anwendung des Bright'schen Systems eintreten, in dem fast jedes Wort, ganz unabhängig vom Satzzusammenhange, schon an und für sich eine freie Kürzung darstellte, die an der einen Stelle diese, an der anderen jene Bedeutung besaß?

Diese Kürzungsmethode, die den mannigfachsten Verwechslungen sinnverwandter Ausdrücke den freiesten Spielraum ließ, konnte es eben bewirken, daß die Quart-Ausgaben so ungeheuer viele Wortvertauschungen aufweisen. In König Lear z. B. begegnen wir nach einer Zählung Alexander Schmidt's schlechtgerechnet an hundert Stellen solchen Varianten. Ihre Zahl ist aber bedeutend zu tief gegriffen. In jedem Drama stoßen wir auf Schaaren solcher Korruptionen. Seite für Seite bringt solche Fehler; jedem Shakespeare-Philologen sind sie sattsam bekannt.

Die eben genannten Varianten *stoops* für *falls* und *offence* für *fault* werden beide im Bright'schen System durch je ein Zeichen ausgedrückt. Die Kürzung *fall* ⌉ kann auch *stoop*, *douke*, *faile* oder *quaileth* bezeichnen, und bei *fault* ist im Sigelverzeichniß des Bright-schen Lehrbuches ausdrücklich vermerkt, daß diese Kürzung, √ geschrieben, auch *offend* oder *offence* bedeuten kann.

Greifen wir aus demselben Drama noch einige andere Varianten heraus. In Akt I, Sc. 1, Z. 242 liest die älteste Quartausgabe *respects*, die Folio dagegen *regards*. Nach Bright werden nun beide Wörter durch das Zeichen ∫ für *consider* wiedergegeben. In Akt I, Sc. 4, Z. 296 liest Q. *harke*, F. dagegen *heare*; *harke* wird nun aber, wie im Bright'schen Verzeichniß besonders angegeben ist, durch das Zeichen ⊂ für *heare* ersetzt. In II, 2, 133 heißt es bei Q. *bring*, bei F. aber *fetch*. Die Wörter *bring* und *fetch* werden beide bei Bright durch das Zeichen ⌋ für *beare* ausgedrückt. Die Varianten in III, 2, 6 lauten bei Q. *smite*, bei F. *strike;* beide besigelt Bright durch das Zeichen ⊂6 für *hit*. Weiter: in Q. (V, 2, 1) steht *bush*,

F. *tree*: *bush* wird aber, wie Bright angiebt, durch das synonyme *ee* ersetzt. Ebenso wird *vices* in F. (V, 3, 170) durch *vertues*, das . schreibt, bezeichnet. *Justice* in Q. (V, 3, 230) wird durch das eichen für *judgement*, das F. anwendet, wiedergegeben. Und so eße sich die Uebereinstimmung der stenographischen Zeichen bei ner jeden Variante zeigen.

Betrachten wir ein anderes Drama: Romeo und Julia. Auch er stimmen die Varianten, wenn man sie durch Bright's Stenographie iedergiebt, völlig überein, ja man kann sagen, eine wie die andere. ehrere besonders charakteristische Abweichungen, die im Bright'-hen Lehrbuche als Beispiele für die Sigelbildung aufgestellt sind, ögen hier ihren Platz finden. Es decken sich die Varianten:

I, 4, 16: *stirre* (Q.) mit *move* (F.), von denen *stirre* sich im right'schen Lehrbuch durch das Zeichen für *move* belegt findet.

I, 5, 37: *mariage* (Q.) mit *nuptiall* (F.), die beide durch das eichen für *marrie* wiedergegeben werden.

I, 5, 53: *happie* (Q.) mit *blessed* (F.), von denen jene durch ese, geschrieben, bezeichnet wird.

I, 5, 65: *mocke* (Q.) mit *scorne* (F.), von denen *scorne* durch as Zeichen für *mocke* ausgedrückt wird.

I, 5, 69: *speake* (Q.) mit *say* (F.), von denen *say* durch das eichen für *speake* gebildet wird.

III, 1, 64: *hate* (Q.) mit *love* (F.), von denen die erste mit dem eichen für *love* besigelt wird.

III, 1, 115: *wound* (Q.) mit *hurt* (F.), von denen *wound* wie *urt* mit dem Zeichen geschrieben werden.

III, 2, 53: *talke* (Q.) mit *speake* (F.), von denen die erste Variante, in Bright's Stenographie übertragen, wie das Schriftbild *speake*, as schon oben genannt ist, aussieht.

III, 2, 70: *murdred* (Q.) mit *kil'd* (F.), von denen die erste daselbe Sigel wie die zweite *kil'd* hat.

III, 2, 92: *face* (Q.) mit *brow* (F.), von denen *brow* durch das eichen für *face* ersetzt wird.

IV, 1, 81: *shut* (Q.) mit *hide* (F.), die beide durch das Zeichen für *open* bestimmt werden.

Einige weitere Beispiele möge das Drama Heinrich V. liefern. s decken sich hier die Varianten:

I, 2, 12: *stop* (Q.) mit *barre* (F.),
I, 2, 39: *female* (Q.) mit *woman* (F.),
I, 2, 103: *grave* (Q.) mit *tombe* (F.),
I, 2, 244: *freely* (Q.) mit *franke* (F.),
I, 2, 257: *saith* (Q.) mit *speake* (F.),
II, 1, 87: *nose* (Q.) mit *face* (F.),
II, 2, 100: *can* (Q.) mit *may* (F.),
III, 6, 57: *wish* (Q.) mit *desire* (F.),
IV, 3, 75: *might* (Q.) mit *could* (F.),
IV, 3, 129: *crave* (Q.) mit *begge* (F.), u. s. w.

Besonders auffallend ist hierbei, daß der Altmeister englischer Kurzschrift kein Bedenken trug, *may* oder *might* durch *can* oder *could* zu ersetzen. Ausdrücklich ist dies in seinem Lehrbuch erwähnt.

Eine wahre Fundgrube von Ungenauigkeiten und Licenzen bietet nach dieser Richtung hin auch Richard III. Die Textüberlieferung dieses Dramas hat Delius, der eigentliche Bahnbrecher auf dem Felde der Textkritik, recht eingehend untersucht.[1]) Die Wiederherstellung dieses Schauspiels verursachte große Schwierigkeiten. Nur mit Mühe konnte sich Delius durch diesen Urwald, der neben einer Ueberfülle von Unkraut auch eine herrliche und üppige Vegetation enthielt, einen lichten und sicheren Weg bahnen. Nun, wo das Gestrüpp des Unterholzes zerhauen ist, wo man vor einzelnen umgesunkenen Baumriesen nicht mehr erschrecken darf, ist die Textkritik eine leichtere geworden. Delius hatte angenommen, daß die zahllosen, nichts bedeutenden Aenderungen nur Flüchtigkeitsfehler eines simplen Abschreibers sein könnten; von diesem sagt er nun — und dieser Satz ist für unsere Untersuchung wiederum sehr charakteristisch: — «Der Anonymus hat an sehr vielen Stellen ohne allen ersichtlichen Zweck geändert, indem er aus reiner Aenderungssucht ein Synonym für das andere setzt.» Auch hier finden wir also jenes Zugeständniß, daß in den Quart-Ausgaben sinnverwandte Ausdrücke vertauscht sind. Alle Beispiele, die Delius dann anführt — und das ist das Interessante —, decken sich fast durchweg, wenn man sie in Bright's Stenographie überträgt: so die Varianten aus dem ersten Aufzuge: *evils* für *crimes*, *slew* für *kill'd*, *soothing* für *smoothing*, *bosom* für *breast*, *betwixt* für *between*[2]) u. s. f. In Akt I, Sc. 1, Z. 26

---

[1]) Vgl. Jahrbuch VII, S. 124 ff.

[2]) Die Verwechslung von *betwixt* mit *between* tritt auch häufig in König Lear auf, so I, 1, 141 und 173; I, 2, 118; III, 3, 8 u. s. f.

liest die Quarto: *Unless to spy my shadow in the sun*, die Folio aber *see* für *spy*. Beide Wörter werden bei Bright durch ein und dasselbe Zeichen [illegible] wiedergegeben. Hiermit ist diese Licenz erklärt. Anders aber Delius, der wieder mit seinem Anonymus operiert.[1]) Das bloße «Sehen» des Schattens soll hier dem Anonymus nicht genügt haben; er machte ein «Spähen» daraus, «obwohl», wie Delius zufügt, «es eben keiner Späheraugen bedarf, um den eignen Schatten in der Sonne zu entdecken.»

«Ebenso willkürlich,» fährt Delius dann fort, «wird der Numerus verändert»: Akt 1, Sc. 1, Z, 42: *Brother, good day* in der Folio, *days* in der Quarto. — Akt I, Sc. 2, Z. 11: *Stabb'd by the selfsame hand* in der Folio, *hands* in der Quarto; *sham'd their aspects* in der Folio, *aspect* in der Quarto. — Akt I, Sc. 3, Z. 176: *And with thy scorns* in der Folio, *scorn* in der Quarto. — Akt I, Sc. 2, Z. 169: *words* in der Quarto, *word* in der Folio. — Akt I, Sc. 2, Z. 251: *halt* in der Quarto, *halts* in der Folio. — Akt I, Sc. 3, Z. 8: *harm* in der Quarto, *harms* in der Folio u. s. w. Alle diese Fehler — Delius zählt solche in einer Quartseite auf und bemerkt dazu, daß sie sich ohne Schwierigkeit um das Zehnfache vermehren ließen — können auf das leichteste durch Bright's System hervorgerufen sein. Durch das Hinzusetzen eines einzigen Punktes, der beim schnellen Schreiben verloren gehen oder beim Wiederlesen übersehen werden konnte, wurde ja der Plural vom Singular unterschieden. Aus Shakespeare's Dramen lassen sich nach dieser Richtung hin Hunderte von Beispielen aufzählen. Aber nicht nur einfache Substantiva erfahren diese Veränderung, auch Pronomina konnten ihr unterliegen. In Romeo und Julia heißt es z. B. (III, 3, 5) *our hands* (Q.), wofür die Folio *my hand* aufweist. In König Lear liest die älteste Quart-Ausgabe (V, 3, 196) *my pilgrimage*, die Folio aber *our pilgrimage*, in Heinrich V. liest Q. (I, 2, 273) *we will keepe our state*, F. dagegen *I will keepe my state*, u. s. w. Alle diese Veränderungen konnten durch Bright's System verursacht sein und ihre Erklärung ist damit gegeben. Wie müht sich aber Delius ab, um nur einen einigermaßen einleuchtenden Grund für eine jede dieser Licenzen zu erhalten! In Richard III., Akt I, Sc. 4 heißt es:

And, for unfelt imaginations
They often feel a world of restless cares,
So that between their titles, and low name
There's nothing differs but the outward fame.

---

[1]) Vgl. Jahrbuch VII, S. 154.

So liest die Folio, die Quarto hat mehrfach einen anderen Numerus, den Singular statt des Plurals. Was sagt nun Delius von diesen Varianten? «Brakenbury», so schreibt er[1]), «stellt in diesem betrachtenden Monologe die hohen Ehrennamen und Ehrenrechte (*titles*) der Fürsten dem bescheidenen Namen eines geringen Mannes (*low name*) gegenüber und findet den ganzen Unterschied zwischen beiden darin, daß von den ersteren überall gesprochen wird (*outward fame*). Weil aber die *titles* in ihrer Menge im Plural stehen, meint der Anonymus, müsse auch der bescheidene Name des einzelnen den Plural annehmen, und ändert deshalb *names*. — Den Plural, den er hier ungehörig und zum Schaden des Reimes hereinbringt, beseitigt er ebenso ungehörig zwei Zeilen vorher, wo er *imagination* für *imaginations* setzt. Der Dichter stellt hier den Gegensatz auf zwischen den nur eingebildeten, nicht wirklich empfundenen oder genossenen Vorzügen eines fürstlichen Ranges und einer Fülle nimmer ruhender Sorgen. Es sind also beiderseits Kollektivbegriffe, die als solche den Plural erfordern.»[2])

Daß das Bright'sche System an dem Vorkommen mancher Fehler nur allein schuld ist, dies springt ganz besonders bei den Verwechslungen einiger Verwandtschaftsbezeichnungen in die Augen. In ebendemselben Drama heißt es einmal (Akt II, Sc. 2): *Madam, and you, my mother, will you go.* Die Folio liest *my sister* für *my mother.* Einige Zeilen darauf begegnen wir dem Satze: *To part the queen's proud kindred from the king.* Schlagen wir nun Bright's Lehrbuch auf, so finden wir, daß der Altmeister englischer Stenographie die Wörter *mother* und *sister* durch das Zeichen *parent* wiedergiebt, und daß das Zeichen für *prince* auch *king* bedeuten kann; hier liegen also zwei Fehler vor, die ohne allen Zweifel nur der mangelhaften stenographischen Wiedergabe, die durch das System bedingt war, in die Schuhe zu schieben sind. Es hieße Knoten in einer Binse suchen,

---

[1]) Vgl. Jahrbuch VII, S. 153.

[2]) Auch Robert Gericke quält sich mit der Erklärung dieser Varianten ab. Mit einem großen gelehrten Apparat sucht er für einzelne Fälle die Berechtigung eines Plurals für einen Singular nachzuweisen. Schließlich muß er aber doch noch gestehen: «Was die Erklärung der angeführten Formen betrifft, so kann man allerdings in mehreren Stellen zweifelhaft sein, ob sie von Shakespeare und seinen Zuhörern wirklich als Plurale beabsichtigt und empfunden worden sind, oder ob sie doch vielmehr als Singulare stehen, weil das zu ihnen gehörende Subjekt im Plural wesentlich die Bedeutung eines Singulars hat, oder weil aus den vorhergehenden Worten ein Singular herauszuverstehen ist» (Jahrbuch XIV, S. 226).

wollte man zu der etwas langathmigen Erklärung Delius' seine Zuflucht nehmen, nach der dem «simplen Abschreiber» an dieser Stelle «einige uneigentliche, aber absichtlich vom Dichter gebrauchte Verwandtschaftsbezeichnungen» aufgefallen sein sollen, die er dann wieder verbesserte.

Greifen wir auf gut Glück, z. B. aus Hamlet noch einige andere Varianten heraus. In der ältesten Quart-Ausgabe vom Jahre 1603 (Q.) heißt es in Akt I, Sc. 2, Z. 194: *This wonder to you*, spätere Auflagen und jetzige Erklärer lesen aber *maruell* für *wonder.* Nach Bright kann nun aber das Zeichen für *maruell* auch das Wort *wonder* ausdrücken. Akt I, Sc. 2, Z. 238 lautet: *While one with moderate pace might tell a hundred.* Heute lesen wir *haste* statt *pace.* Hier konnte wiederum das Zeichen für *haste* auch den Ausdruck *pace* wiedergeben. Q., I, 4, 45 liest *horrible shape*, QB, d. h. die zweite Quart-Ausgabe und FA (die älteste Folio-Ausgabe) lesen aber *horrible forme.* Das Wort *forme* wird bei Bright wiedergegeben durch das Zeichen *figure*, dasselbe Wortbild kann aber auch *shape* gelesen werden. So deckt sich ferner *a kercher on that head* (Q., II, 2, 477) mit *a clout upon that head* (QB), *the Diuell* (Q., II, 3, 567) mit *a deale* (QB), *reed* (I, 3, 52) mit *reade* (FA), *conference* (III, 1, 1) mit *circumstance* (FA) u. s. w. u. s. w.

Das sind alles Korruptelen, die nur durch Bright's System erklärt werden können. Die überaus feinen Textuntersuchungen, die gerade dieses Drama erfahren hat, stimmen alle darin überein, daß dasselbe nur auf stenographischem Wege entstanden sein kann. Karl Elze hält die Ausgabe vom Jahre 1604 (QB) für die einzig rechtmäßige. Q. ist nach seiner Ansicht eine unerlaubte Ausgabe, die von den gewissenlosen Buchhändlerspekulanten Ling und Trundell dem Büchermarkt übergeben wurde. Sie sollen den Text von einer untergeordneten Provinzial-Schauspielergesellschaft erhalten haben, welche ihrerseits sich wiederum nur auf unrechtmäßige Weise, durch stenographische Nachschrift, in den Besitz des Stückes gesetzt hatte. Gustav Tanger[1]) ist gleichfalls der Meinung, daß die erste Quart-Ausgabe nur auf räuberischem Wege zu Stande gekommen sein kann. Zwei oder mehr Stenographen sollen während der Aufführung das Stück nachgeschrieben, den Text später verglichen und so eine *surreptitious edition* zurechtgestellt haben. Alexander Dyce (in seiner

[1]) Vgl. Anglia IV, 1881, S. 211 ff. und *Transactions of the New Shakspere Society, Part I*, S. 109 ff.

Hamlet-Ausgabe S. 101) und Charles Knight (in seiner Ausgabe S. 4) vertreten denselben Standpunkt. Interessant sind nun die Ausführungen von J. Payne Collier, auf die an dieser Stelle näher eingegangen werden soll.

Auch er hält die erste Quart-Ausgabe für einen regulären Raubdruck, der von Stenographen nothdürftig zusammengesetzt wurde. Wo die manuelle Geschicklichkeit des Geschwindschreibers versagte, sollen Stellen durch das Gedächtniß ersetzt worden sein. Im *Athenæum* (1856, S. 1220 ff.) führt er auch einige Fehler an, die durch die stenographische Nachschrift hervorgerufen sein sollen. Collier war selbst Stenograph, und zwar Anhänger des Systems Pitman. Man pflegt nun in diesem wie bei allen geometrischen Systemen die Selbstlauter beim schnellen Schreiben einfach wegzulassen, oder sie nur durch Punkte flüchtig zu bezeichnen. Collier meint nun, daß die hie und da auftretenden Vokalvertauschungen in den Quart-Ausgaben nur auf Grund einer stenographischen Nachschrift erfolgt sein können.

In der Schlußscene der Tragödie Romeo und Julia stößt sich Julia, nachdem sie Lorenzo's Aufforderung, mit ihm die Gruft zu verlassen, zurückgewiesen und vergebens in Romeo's Becher einen Rest von Gift für sich selbst gesucht hat, bekanntlich Romeo's Dolch in die Brust mit den Worten:

O willkommner Dolch!
Dies werde deine Scheide. Roste da
Und laß mich sterben.

So lesen wir heute. Ursprünglich stand aber in der Quartausgabe: *This is thy sheath; there rest, and let me die* (bleibe da und laß mich sterben). Spätere Ausgaben lesen aber *rust* für *rest.* Nach Collier's Meinung soll das Wortbild von dem Stenographen durch die drei Buchstaben *rst* wiedergegeben sein. Es kann aber hier eben so gut ein Druckfehler vorliegen. Julia kann auch wirklich die Worte *there rest* gesprochen haben, sie geben ja auch einen recht guten Sinn, wer wollte das bezweifeln? Nur eine Stelle, die Collier anführt, und in der dasselbe Verhältniß zum Ausdruck kommt, ist nicht so leicht zu erklären. Im Hamlet (Akt I, Sc. 2, Z. 222) heißt es:

And wee did thinke it right done.

Spätere Ausgaben lesen:

And we did thinke it writ downe in our dutie . . .

Die stenographische Abkürzung für *writ down* ist *rt dn.* Collier glaubt nun, der Aufzeichner der Quart-Ausgabe, welcher beim Ausschreiben seiner Aufzeichnung die dichterische Wendung vergessen hatte, hätte hierfür den ihm geläufigeren prosaischen Ausdruck *right done* in den Text gesetzt. Sollte dies wirklich der Fall sein, so hätte die stenographische Aufnahme nur durch das System von John Willis erfolgen können; denn dieses System war eine Buchstabenschrift. Die Shakespeare-Dramen vor dem Jahre 1602 können aber mit demselben gar nicht aufgenommen sein, da Willis' Werk bekanntlich erst 1602 erschienen ist. Diese sonderbare Differenz wird wohl, wie schon Collier selbst annimmt, nur dem Aufzeichner der Quart-Ausgabe zuzuschreiben sein, der an dieser Stelle statt des poetischen Ausdrucks einen prosaischen setzte. Alle sonstigen Vokalvertauschungen werden wohl zum guten Theil nur einfache Druckfehler sein. In Romeo und Julia z. B. steht einmal *Pylat* für *Pylot, propogate* für *propagate*, *Agot stone* für *Agat stone*, *ottamie* für *attamie* u. s. w. Die Selbstlauter *a* und *o* sind überhaupt sehr oft vertauscht; ebenso steht e für *a* und umgekehrt: *Mar.* für *Mer.* d. h. Mercutio, *arithmatick*, *Appothacarie* u. s. f. Ebenso oft sind aber auch Konsonanten miteinander verwechselt. In Romeo und Julia finden wir *Neronas* für *Veronas*, *Syramour* für *Sycamour*, *portendous* für *portentous* etc. Der Setzer war äußerst ungeschickt, vorzüglich aber — und dies springt schon bei den wenigen Beispielen in die Augen — im Lesen von Fremdwörtern sehr unbeholfen. Auch der Korrektor war durchaus kritiklos, wenn ein solcher überhaupt bei der Herstellung der Quartos mitgewirkt hat. Auf den ersten Blick scheinen auch Buchstabenvertauschungen vorzuliegen in Wörtern, die thatsächlich solche gar nicht enthalten. In der alten Rechtschreibung, die äußerst schwankend und regellos war, wurden Wörter, in denen wir heute vielleicht Fehler erblicken würden, auch wirklich so geschrieben. Tycho Mommsen, der die sprachlichen und orthographischen Eigenheiten der Shakespeare'schen Zeit mit einer außerordentlichen Gründlichkeit und Strenge behandelt hat, hebt ausdrücklich hervor, daß nicht alles Willkür und Unsinn ist, was uns die Quart-Ausgaben an Orthographie bieten, und daß das auffallende Zusammentreffen mit den besten älteren Zeitgenossen, wie etwa mit Spenser, eine Bürgschaft dafür giebt, daß nicht der Setzer, sondern der Dichter und seine Zeit selbst so zu schreiben pflegten. Wenn Collier also meint, daß diese orthographischen Abweichungen durch das System von John Willis bedingt sein könnten, so irrt er hierin gewaltig; er sucht Feigen im Wipfel, wo sie nicht wachsen

Mit seiner Hypothese könnte man allenfalls für einen beschränkten Theil der Shakespeare-Dramen einige orthographische Ungenauigkeiten oder kleinere Druckfehler erklären, die große Anzahl aller übrigen Fehler bleibt aber unverständlich und ungelöst. Erklären wir die Raubausgaben dagegen für Nachschriften, die durch Bright's System gewonnen wurden, so haben wir mit einem Schlage sämmtliche Fehler, alle die Stellen, «die den Herausgebern die meiste Noth und Verlegenheit bereiten», aus ihrem räthselhaften Dunkel ins hellste Licht gerückt.

Dann läßt sich durch Bright's System noch eine besondere Gruppe von Fehlern erklären. Wir haben bei der Schilderung des Bright'schen Systems gesehen, daß Praesentia in Imperfecta verwandelt wurden; wenn man den Schriftbildern jener links an die Seite einen Punkt zustellte, so konnte *have* in *had* oder *do* in *did* verändert werden. Zwischen den Quartos und der ersten berechtigten Folio-Ausgabe finden sich nun eine Unzahl dieser Fehler, die sich alle nur wieder durch Bright's System erklären lassen. Mehrere mögen hier aufgeführt werden. Zunächst findet sich *shall* mit *should* außerordentlich häufig verwechselt, so in Richard III. I, 1, 50; Kaufmann von Venedig I, 2, 70; Heinrich V. I, 2, 51; II, 2, 54 und 55; III, 6, 122; König Lear I, 2, 79; II, 2, 137; IV, 6, 138 u. s. w.; oder *shalt* ist mit *shouldst* wie in Richard III. I, 2, 86 vertauscht. Dann finden sich Varianten wie *you will* (Q.) und *you would* (F.) in Heinrich V. II, 1, 61; oder *thou wilt* und *thou wouldst* in König Lear I, 1, 148 und Romeo und Julia I, 1, 193; oder Varianten wie *thou may'st* (Q.) und *thou might'st* (F.) in König Lear II, 4, 26; *thou art* (Q.) und *thou wast* (F.) in König Lear V, 3, 153; *have* (Q.) und *had* (F.) in dem Drama Der Sturm I, 2; *thing* und *thought* in Richard III. I, 3, 235; *finde und found* in dem Sommernachtstraum II, 2, 66 u. s. w. Ich habe hier nur Praesentia und Imperfecta genannt, deren Formen sich nicht allein durch den Umlaut unterscheiden. Wollte man Varianten wie *write* und *wrote* (König Lear I, 2, 93), *begin* und *began* (Richard III, I, 3, 324), *spring* und *sprang*, *sting* und *stang*, *stride* und *strode*, *strive* und *strove* und ähnliche aufzählen, so könnte man Schaaren und Schaaren aufreihen. Ich übergehe sie, weil man in ihnen leicht Druckfehler vermuthen könnte.

Die Negation wurde bei Bright, wie wir sahen, durch die Durchkreuzung des Zeichens ausgedrückt. Shakespeare's Dramen scheinen Stellen, die solche unterlassen, nicht aufzuweisen; der Zu-

sammenhang des Satzes mußte hier ja stets das Richtige erkennen lassen. Nur ein Verbesserungsvorschlag Ingleby's möge genannt werden, der dahin geht, in Cymbeline an einer Stelle S. 15, Z. 3 *unwholesome* für *wholesome* zu setzen.[1]) Eine recht interessante Variante, die eigentlich auch hierzu gehört, findet sich im Sommernachtstraum Akt I, Sc. 1, Z. 17. Wir haben bei all' den Beispielen von Varianten, die oben angegeben sind, immer gesehen, daß Bright seine *consenting method* anwandte, d. h. daß er stets für Wörter, die in seinem Lehrbuch nicht besigelt sind, synonyme einsetzte. Er hatte dann aber auch die *dissenting method*, bei der er Wörter durch andere entgegengesetzter Bedeutung ausdrückte. Diese Methode findet sich bei Bright, wie schon ausgeführt wurde, äußerst selten. Nun liest die älteste Quart-Ausgabe des Sommernachtstraumes an der angegebenen Stelle: *Four days will quickly dream away the time*, wofür die Folio aber *Four nights* einsetzt. Eine so auffallende und merkwürdige Variante weist die Folio in dem ganzen Drama nicht auf. «Fremd bin ich hier, da niemand mich versteht», so könnte man von dieser Variante sprechen. Doch greifen wir zu Bright, unserem *deus ex machina*. Schlägt man sein Lehrbuch nach, so findet man, daß *night*, wie er besonders angiebt, durch das Zeichen für *day* ausgedrückt wird. Mehr kann man doch nicht von ihm verlangen!

Schließlich läßt sich noch eine Gruppe ganz bezeichnender Fehler feststellen, die einzig und allein nur durch das Kurzschriftsystem Bright's entstanden sein kann. Die übrigen Auflagen weichen von den ersten Quart-Ausgaben nicht nur allein dadurch ab, daß sie an Stelle einiger Ausdrücke sinnverwandte bringen; nein, sie weisen mitunter auch ganz andere Wörter auf. Ueberträgt man diese Varianten in Bright's Stenographie und vergleicht sie miteinander, so wird man mit Staunen wahrnehmen, daß die Schriftbilder, zumal wenn sie eilig niedergeschrieben werden, sich außerordentlich ähneln und daß sie beim Wiederlesen den Stenographen sehr leicht irre führen konnten. Einige Beispiele mögen dies zeigen.

In der ersten Quart-Ausgabe des Hamlet heißt es II, 2: *farre better*, die übrigen Ausgaben lesen aber *much better*. Die stenographischen Schriftbilder für diese Wörter sind nun folgende: und , nur der Anstrich ist bei dem letzten Zeichen etwas gebogen.

[1]) Vgl. Jahrbuch XXII, S. 229.

Gleich weiter heißt es dann: *each part made true*, wofür die späteren Ausgaben *each word made true* lesen. Hier haben die Wörter *part* und *word*, in Bright's Stenographie übertragen, folgende Gestalt: [Zeichen] und [Zeichen]. In der Komödie der Irrungen heißt es II, 2: *What error drives our eyes and ears amiss;* die nachfolgenden Ausgaben lesen aber: *What error draws our eyes and ears amiss.* Die stenographischen Zeichen für *drives* und *draws* unterscheiden sich wiederum nur sehr gering: [Zeichen] und [Zeichen]. Die Quart-Ausgabe von Richard III. liest I, 3, 353 *drop*, die Folio *fall;* ihre stenographischen Schriftbilder haben folgende Formen: [Zeichen] und [Zeichen]. In König Lear IV, 6, 215 liest Q. *sence*, F. aber *sound*, die stenographischen Zeichen hierfür sehen dergestalt aus: [Zeichen] und [Zeichen]. Das letzte Zeichen besitzt eine schräge Form und unten läuft es in eine gerade kurze Linie aus, während das erste Zeichen unten einen kleinen Halbbogen aufweist. So ließe sich noch eine große Anzahl von ähnlichen Fällen aufzählen, die für die Textkritik als solche von hohem Werthe sind. Es sei hierfür nur ein Beispiel angeführt. In Hamlet Akt 4, Sc. 7 befindet sich eine Stelle, die schon vielfach zu Konjekturen Veranlassung gegeben hat:

Who, dipping all his faults in their affection,
Would, like the spring that turneth wood to stone,
Convert his gyves to graces; so that my arrows . . . .

Karl Elze hat mit großem Scharfsinn für *graces* die Schreibung *graves* vorgeschlagen.[1]) Würde man beide Schreibweisen in Bright's Kurzschrift wiedergeben, so hätten sie folgende Gestalt: [Zeichen] und [Zeichen], bei dem letzten Zeichen ist der Haken am Schluß ganz geschlossen. Daß bei so außerordentlich sich ähnelnden Schriftzügen die mannigfachsten Verwechslungen eintreten mußten, liegt klar auf der Hand. Jeder Stenograph wird sattsam wissen, daß das Wiederlesen sogar selbstgeschriebener Stenogramme, zumal wenn sie in großer Eile mit dem geflügelten Worte zugleich niedergeworfen sind, keineswegs immer so leicht ist, und daß ihm da manches Wort mit recht vernehmlicher Stimme den Satz zuruft: *Hic Rhodus, hic salta!*

Durch das stenographische System als solches konnten sich schon die verschiedensten und die weitgehendsten Fehler in die Quart-Ausgaben einschleichen. Nun vergegenwärtige man sich den weiten und auf jeder Station in neue Gefahren führenden Weg, den das

---

[1]) Vgl. Athenæum 1869, I, S. 284, und Jahrbuch XI, S. 295.

Wort des Dichters durch den Mund des Schauspielers, das Ohr des Zuschauers, die Hand des Nachschreibers und das Auge des Setzers zurückzulegen hatte. Dieser Weg giebt uns eine vollständige und erschöpfende Erklärung für alle Veränderungen, die die Quarto-Texte aufweisen.

Wieviel man hierbei den Stenographen zur Last legen soll, läßt sich bestimmt nicht sagen. Die eben geschilderten Fehler fallen ihnen aber allein zu; vielleicht weniger ihnen selbst als ihrem System, das sie hier im Stich ließ. Daß es aber auch die Hand des Stenographen war, die den Dienst versagte, zeigt die Unvollständigkeit der Nachschriften, die sich am deutlichsten dort bemerkbar macht, wo kurze Zwischenreden ausgefallen sind, die auf der Bühne unbedingt gesprochen sein müssen, da sie dem nächsten Redner sein Stichwort gaben. Diese Stellen wird der Stenograph aber deshalb nicht haben nachschreiben können, weil sein Auge hier durch den Hergang auf der Bühne in Anspruch genommen war. Er mußte, um den nächsten Redner notieren zu können, seinen Blick von seinem Stenogramm ab dem Schauspieler zuwenden und verlor dadurch Zeit. Dies ist auch der Grund der von einzelnen Kritikern wahrgenommenen Knappheit und Unvollständigkeit der sogenannten Bühnenweisungen *(stage directions)* in den Quartos. Wie flüchtig der Stenograph, um ja den Text festhalten zu können, hierbei die Vorgänge auf der Bühne verfolgte, beweisen einige Stellen, die uns gleichzeitig wiederum die sicherste Gewähr dafür geben, daß die Dramen nur nachgeschrieben sein können.

Das Theaterpersonal reichte mitunter nicht ganz aus, und so wurden denn wiederholentlich zwei Rollen durch eine Person gespielt. Trat nun diese in ihrer zweiten Rolle auf, so schrieb der Stenograph, ohne gewahr zu werden, daß sie sich diesmal anders trug und gebärdete, sie ruhig als den Spieler der vorhergehenden Scenen bei seinen Bühnenweisungen ein. So sind z. B. in dem Drama Richard III., wie dies schon Alexander Schmidt hervorgehoben hat, die Rollen des Gefangenwärters mit dem Tower-Leutnant Sir Robert Brakenbury, der Dorset-Spieler mit Messenger, der Darsteller des Ratcliff mit dem Sheriff verwechselt, selbst der unmittelbar vorher enthauptete Rivers mußte III, 4, 6 als Bischof von Ely wieder auferstehen! Häufig werden einzelne Personen nur mit Nummern bezeichnet oder nur mit einem kurzen allgemeinen Worte abgethan. Im Eingang von Akt 5, Sc. 2 heißt es *1. Lord, 2. Lord, 3. Lord* für Oxford, Blunt,

Herbert. In Akt III, Sc. 4 sagt die Quarto im Eingange nur kurzweg: *Enter the lords to counsel.* Die Folio nennt Buckingham, Derby, Hastings, den Bischof von Ely, Ratcliff, Lovel und fügt hinzu: *with others, at a table.* Die Unfestigkeit der Personenbezeichnungen erkennen wir auch besonders in der ältesten Ausgabe des Sommernachtstraumes. Theseus und Hippolyta werden hier bald mit *Thes.* und *Hip.*, bald mit *Duke* und *Dutch.* eingeführt, Titania bald mit *Queen*, bald mit *Tyta*, *Puck* bald mit *Robin*, bald mit *Puck*, Bottom bald mit *Bot.*, bald mit *Clown* u. s. w. Die Hast des vom unmittelbaren theatralischen Eindrucke beherrschten Nachschreibers kommt hier so recht zum Ausdruck.

Ein weiterer Fehler — und der dürfte vielleicht der letzte sein —, den man auf Rechnung der Stenographen wird setzen können, macht sich schließlich in der ungenauen Wiedergabe von gebundener und ungebundener Rede bemerkbar. Die Quartos wissen keinen Unterschied zwischen den beiden Redegattungen zu machen. Verse sind häufig als Prosa gedruckt und Prosa wiederum dann und wann als Verse; alles geht hier aus den Fugen. Die Stenographen werden zum Abtheilen der Verse jedenfalls keine Zeit oder kein richtiges Verständniß gehabt haben. Sie schrieben den Text, so wie sie ihn hörten, einfach nieder, ohne sich um jede Metrik zu kümmern. Diese nachträglich zu setzen, fehlte es ihnen offenbar an einem hinlänglich gebildeten Manne; denn wo ein Versuch dazu gemacht wird, geschieht es auf gut Glück, ohne alle Kenntniß der metrischen Gesetze. Selbst gereimte Verse erscheinen als Prosa, oft mit erheiternden Mißverständnissen. In König Lear z. B. sagt der Narr in Akt 1, Sc. 4, Z. 338:

Nuncle Lear, tarry, take the fool with thee.

Dann wird von ihm ein volksthümlicher Reim mit dem Anfang:

A fox, when one has caught her

rezitiert. In den Quartos lautet nun diese Stelle:

tarry and take the fool with a fox, when one has caught her.

Ein größeres Mißverständniß konnte wohl kaum begangen werden!

Das Gesammtergebniß aller im Vorstehenden aufgeführten besonderen Umstände, welche nicht jeder einzeln für sich, sondern im Zusammenhange betrachtet und erwogen sein wollen, ist die schon im Eingange ausgesprochene Ueberzeugung, daß die Quarto-Ausgaben sich nur aus stenographischen Nachschriften zusammensetzen können.

Die völlige Uebereinstimmung der Fehler in den Texten der Shakespeare-Dramen mit den Schwächen des ältesten englischen Stenographiesystems, wie ich sie geschildert habe, macht es zur Gewißheit, daß die stenographischen Nachschriften nur durch das System von Timothy Bright bewirkt sein können.

III.

Wie Goethe zu Mosengeil und Horstig, die die Kurzschrift auf deutschem Boden zuerst heimisch machten und in emsiger Gärtnerarbeit ihr Wachsthum leiteten, so daß das Anfangs nur schwache Reis gar bald zu einem kraftstrotzenden und knorrigen Baume emporsprießen konnte, in näherer Beziehung gestanden und mit ihnen, den ersten Bahnbrechern deutscher Stenographie, sogar einen Briefwechsel geführt hat[1]), so hat auch Englands größter Sohn — bestimmt können wir es nicht sagen, da eine zu große Spanne Zeit zwischen heute und dem letzten Gesange des Schwans von Avon liegt — höchst wahrscheinlich den ersten Pfadfinder englischer Geschwindschrift, deren Entstehen ja viel weiter zurückreicht als das der deutschen, Timothy Bright, gekannt.

Timothy Bright, dessen Leben das Studium eifriger Untersuchungen war[2]), wurde im Jahre 1550 zu Sheffield geboren. Elf Jahre alt, war er in das *Trinity College* im Cambridge eingetreten,

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: Goethe's Beziehungen zu den tironischen Noten, der Geschwindschrift des Mittelalters und der modernen Stenographie. Berlin 1896, S. 16 ff. und meine Ausführungen im Archiv für Stenographie, 1896, S. 140 ff. und 188.

[2]) Vgl. über Bright: *Early Shorthand Systems. by Dr. Westby-Gibson. A Paper read at the Shorthand Society, 18. Dec. 1882. James Wade, London; Articles on Timothy Bright and his Shorthand* im *Phonetic Journal*, 8. März 1884, 5. Juli 1884 u. 9. Januar 1886; *Memoir of Timothy Bright, by Thompson Cooper* im *Dictionary of National Biography edited by Leslie Stephen, London 1886,* Bd. VI, S. 337 ff. *A Monograph on Timothy Bright, the father of modern shorthand, 1586—88. By Dr. Westby-Gibson,* in *Transactions of the first International Shorthand Congress held in London from September 26. to October 1, 1887. London, 1888;* Hans Moser, a. a. O., Bd. I., Leipzig 1889, S. 118 ff.; Allgem. Deutsche Stenotachygraphen-Ztg., «Timothy Bright, der Vater der modernen Stenographie», 1890, Nr. 1 u. 2. Weitere Quellenangaben befinden sich sodann in dem ausgezeichneten Nachschlagewerk *The Bibliography of Shorthand by John Westby-Gibson, London 1887*, S. 29 u. 30 und im *Dictionary of National Biography.* In der *Encyclopaedia Britannica, Edinburgh 1876* ist Bright nicht aufgeführt.

wo er 1567 schon *Bachelor of Arts* wurde. Fünf Jahre später finden wir ihn in dem Seine-Babel, wo er in der Nacht vom 23. zum 24. August die Pariser Bluthochzeit miterleben sollte. Hunderte von Opfern hatte die Bartholomäusnacht gefordert. Bright blieb unversehrt. Nur mit genauer Noth entkam er dem sicheren Tode. Das Haus des damaligen englischen Botschafters, Sir Francis Walsingham, nahm ihn gastfrei auf. Es ist dies derselbe Walsingham, der später die Verschwörung zur Befreiung der unglücklichen Maria und zur Ermordung der Königin Elisabeth entdeckte. Im Jahre 1574 wurde Bright in Cambridge, wohin er wieder zurückgekehrt war, zum *Bachelor of Medicine* ernannt, und 1579 errang er daselbst den Doktortitel. Sieben Jahre darauf wurde er als Nachfolger Dr. Turner's an das St. Bartholomäus-Hospital in Smithfield bei London berufen. Hier gab er verschiedene medizinische Werke heraus, darunter eins, das den Titel führt: *A Treatise of Melancholie, contayning the causes thereof, and reasons of the strange effects it worketh in our minds and bodies etc., London 1586.*[1]) Diese Schrift hat nun, das steht ohne jede Frage fest, auch Shakespeare gelesen. Professor Richard Loening hat die mannigfachen Beziehungen des physiologischen Seelenlebens Shakespeare's mit den in dieser Schrift enthaltenen Gedanken in seinem Festvortrage zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1894: «Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeare'schen Psychologie»[2]) auf das deutlichste klargelegt. Bright's Werk, in dem sich seine ganze Gemüthsstimmung widerspiegelt, von der er in jener grauenvollen Nacht der Niedermetzelung der Hugenotten ergriffen war, behandelt nicht nur die Melancholie selbst, sondern es sucht auch das Verständniß ihrer Ursachen und Wirkungen dadurch zu fördern, daß es den Leser über Theile und Funktionen des Körpers wie der Seele überhaupt und insbesondere über die Einwirkung jenes auf diese vom wissenschaftlichen Standpunkt der Zeit aus in leichtverständlicher Weise belehrt. Bei Shakespeare finden sich nun so vielfache Aeußerungen über Melancholie oder auch Charakteristiken von Helden, welche ein

---

[1]) Schon vorher hatte er Werke *De hygieina, De therapeutica, De dyscrasia corporis humani* u. s. w. erscheinen lassen. Durch einen glücklichen Zufall habe ich mehrere derselben auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, wo sie trotz ihrer Eintragung im Hauptkatalog für verschollen galten, auffinden können. Die Signaturen lauten: Ii, 642; Le, 1054 (diese beiden Bände enthalten je zwei Werke Bright's) und Nn, 1548, S. 276 ff.

[2]) Vgl. Jahrbuch XXXI, S. 1 ff.

melancholisch cholerisches Temperament an sich haben, — man erinnere sich hier nur an den Charakter und das Verhalten des Dänenprinzen Hamlet — die bei näherem Zusehen und Vergleichen mit den Bright'schen Gedanken so auffallend übereinstimmen, daß man sagen muß, hier sei der Schlüssel zu der gesammten physiologischen Psychologie Shakespeare's gefunden. Bright's Seelenlehre war die Atmosphäre, in der und unter deren Einfluß Shakespeare's Werke entstanden.

Abgesehen von den inneren Gründen, die dafür sprechen, daß Shakespeare Bright's Werk gelesen und benutzt hat, kommen dann auch noch äußere hinzu. Bright's *Melancholie* ist zu London 1586 erschienen, also um die Zeit von Shakespeare's erstem Auftreten daselbst, und zwar in dem Verlage des Buchdruckers Thomas Vautrollier, eines französischen Emigranten, mit dessen Geschäft Shakespeare in naher Beziehung stand. Vautrollier's Laden befand sich in Blackfriars, in unmittelbarster Nähe stand aber auch Shakespeare's Bühne. Nach dem Tode Vautrollier's im Jahre 1588 gingen sein Verlag und die Druckerei an Richard Field über, dem Vautrollier seine Tochter Jacqueline zur Frau gegeben hatte. Richard Field war nun ein Stratforder Landsmann und Jugendfreund Shakespeare's, und von ihm sind auch die Erstlingswerke unseres Dichters, Venus und Adonis 1593, sowie Lucretia 1594, in erster Auflage gedruckt. Auch weist dieser Verlag noch andere Werke auf, die von Shakespeare nachweislich benutzt wurden; so vor allem die englische Uebersetzung des Plutarch von Thomas North, Ovid's Metamorphosen und Cicero's Orator[1]). William Blades behauptet bekanntlich in seiner recht merkwürdigen Schrift: *Shakspere and Typography; being an Attempt to*

[1]) Der fleißige Gebrauch, den Shakespeare von North's Plutarch gemacht hat, ist bekannt; er war seine fast ausschließliche Quelle, sein Eins und Alles für die alte Geschichte. Im Coriolan V, 3 z. B. ist die Rede der Volumnia *(Should we be silent and not speak etc.)* fast Wort für Wort daraus entlehnt. Skeat berichtet uns in seiner Plutarch-Ausgabe *(preface XII)*, daß Shakespeare im Besitz des Plutarch gewesen war. North's Plutarch ist neuerdings auch von Leo in photolithographischem Texte (London und Straßburg im Verlage von Trübner) herausgegeben. — Den Ovid erwähnt Shakespeare öfter als irgend einen anderen römischen Dichter; er charakterisiert ihn als *the most capricious poet, honest Ovid* und spricht von seiner Verbannung *among the Goths* in As You Like It III, 3. In der Bodleian Bibliothek zu Oxford wird heute noch ein Band von Ovid's Metamorphosen aufbewahrt, der Shakespeare's Initialen zeigt. Vgl. hierzu den Aufsatz von Leo: «Shakespeare's Ovid in der *Bodleian Library* zu Oxford» im Shakespeare-Jahrbuch XVI, 1881, S. 367 ff. — Stellen aus Cicero's Orator finden sich in Titus Andronicus, IV, 1, und Heinrich VI., IV, 1.

show Shakspere's Personal Connection with, and Technical Knowledge of, the Art of Printing; etc. London 1872, daß Shakespeare, ehe er Schauspieler wurde, eine Zeit lang in der Druckerei von Vautrollier als Korrektor beschäftigt gewesen sei. Es findet sich in der That eine stattliche Reihe von Stellen, aus denen mit aller Gewißheit hervorgeht, daß unser Dichter mit den Vorgängen beim Setzen und Drucken aufs engste vertraut und daß er stets geneigt war, diese Kenntniß poetisch zu verwerthen. Karl Elze ist Blades entgegengetreten; nach seiner Meinung soll Shakespeare nur eine wißbegierige Theilnahme für die magischen Künste besessen haben, die eine papierene Unsterblichkeit verleihen. Shakespeare soll den Druck seiner Werke, wie etwa Venus und Adonis und Lucretia, die nicht zu den Raubausgaben gehören, selbst geleitet und die Einrichtung einer Druckerei hierbei kennen gelernt haben. Andererseits wirft es aber ein ganz überraschendes Licht auf den Bildungsgang wie auf den Umgangskreis des Dichters, wenn wir sehen, wie sich in Vautrollier's Verlage alles beisammen findet, was auf die Entwickelung seines Geistes und die Vermehrung und Ergänzung seiner Kenntnisse von hervorragendem Einfluß gewesen zu sein scheint. Der Uebergang von der Schriftsetzerei zur Schriftstellerei war damals keineswegs so selten. Ich möchte hier nur an Henry Chettle erinnern, der, ehe er sich der dramatischen Schriftstellerei widmete, erst Buchdrucker war.

Shakespeare hatte Bright's Werk über die Melancholie gelesen; es hatte ihm für die Schilderung der seelischen Prozesse sowie für die Ausgestaltung und dramatische Durchführung der Charaktere manche fein und richtig beobachtete Züge an die Hand gegeben; Bright's Name wird ihm also wohl bekannt gewesen sein. Ob er sein Stenographie-System kannte, das in dem Verlage von J. Windet erschien, steht dahin. Daß Shakespeare, wenn er sich auch sonst nicht um seine Werke bekümmerte, über das Schicksal seiner Dramen, die ihm die spitzbübischen Nachschreiber entführten, unterrichtet gewesen ist, können wir sicher annehmen. Andernfalls hätte er sich ja nicht in den Jahren 1597—1600, wie dies Ch. Knight[1]) gezeigt hat, mit der Herausgabe seiner Stücke in ihrer echten Gestalt beschäftigt.

Daß Shakespeare von Bright gekannt wurde, können wir wohl ebenso sicher annehmen. Bereits an der Wende des Jahrhunderts stand Shakespeare im vollen Zenith seiner dichterischen Schöpfung.

[1]) Vgl. seine *Studies of Shakspere.*

Sh. Neil hat berechnet[1]) und man kann es ihm leicht nachrechnen, daß bis zu Shakespeare's Tode insgesammt 60 bis 65 Einzel-Ausgaben seiner Dramen und Gedichte erschienen sind. Nehmen wir nur sechzig an und berechnen wir die Stärke der jedesmaligen Auflage auf nur 300 Exemplare, so ergiebt das eine Gesammtzahl von nicht weniger als 18000 Exemplaren. Dies Argument spricht am deutlichsten für die Volksthümlichkeit Shakespeare's und für seinen Ruhm bei seinen Zeitgenossen, wenn wir erwägen, daß sich damals die Fertigkeit des Lesens auf einen viel kleineren Theil des Volkes beschränkte als heutzutage. Die Klage Prynne's im *Histrio-Mastix*, daß Schauspiele damals besser gedruckt und mehr gesucht wurden als Bibeln und Predigten, dürfte deshalb nicht ohne Berechtigung sein.

Die Frage, ob Bright vielleicht bei der Nachschrift der Dramen mitgewirkt und so aus seinem System Nutzen gezogen habe, ist schwer zu entscheiden. Im September 1590 berief ihn die Königin als Rektor nach Methley, nahe bei Wakefield in die Grafschaft Yorkshire, wo er am 5. Juli 1591 offiziell eingeführt wurde. Am 30. Dezember 1594 wurde er Rektor in Barwick-in-Elmet, nahe bei Leeds. Dann aber in der Zeit, wo die größten Dramen Shakespeare's erschienen, ist seine Spur verloren. Im Jahre 1605 finden wir ihn in Barwick, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte. Im Oktober des Jahres 1615 verstarb er daselbst. Sein Testament bestimmte, daß man seinen Leichnam begraben sollte, wo es Gott gefiele *(be buried, where God pleases)*.

Persönliche Beziehungen zwischen Shakespeare und Bright kennen wir nicht, geistige sind aber vorhanden. Shakespeare gewann durch Bright den ersten tiefen Einblick in die physiologische Psychologie. Unterstützt durch seine eigene Beobachtung lebender Menschen und durch seinen poetischen Genius, der ihn tiefer und heller in die menschliche Seele hat blicken lassen, als irgend einen Andern vor ihm oder nach ihm, schuf er jene Gestalten, die unsere Herzen noch heute, nach Verlauf von drei Jahrhunderten, bis in das Innerste zu bewegen und zu erheben vermögen. «Seine Menschen scheinen» — um hier ein Wort Goethe's aus Wilhelm Meister's Lehrjahren zu gebrauchen — «natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht. Diese geheimnißvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren

---

[1]) Vgl. sein Werk: *Shakespeare, a Critical Biography*, S. 59.

Zifferblatt und Gehäuse man von Krystall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt.»

* * *

Längst schon haben Shakespeare-Philologen vor mir die Ansicht vertreten, Shakespeare's Dramen könnten durch stenographische Nachschriften gewonnen sein. Meine Abhandlung hat den Beweis erbracht, durch welches System diese Aufnahme allein zu ermöglichen war, und wie die Schwächen dieses Systems sich völlig mit den Fehlern in den Texten der Shakespeare-Dramen decken.

Wenn auch auf dem Felde der Textkritik Kommentatoren vor mir schon manche reiche Ernte gehalten und manche schöne Früchte in ihre Scheuern geborgen haben, so bleibt doch noch immer ein weites und breites Aehrenfeld übrig, das zu der bisher gethanen Arbeit in keinem rechten Verhältniß steht. Das Feld harrt der Schnitter. Wie die Arbeit zu beginnen, das, glaube ich, hat meine Untersuchung gezeigt.

Das Werk ist kein leichtes und müheloses. Aber kein Textkritiker ist ja mehr subtilerer Arbeit und dabei noch Angriffen ausgesetzt, als gerade ein Shakespeare-Forscher. Während er mit den minutiösesten Untersuchungen beschäftigt ist, während er Stein und Mörtel herbeiträgt, um die Mauern seiner Wissenschaft zu bauen, muß er die Lenden mit dem Schwerte umgürtet haben, um jeder Zeit dem Feinde entgegentreten zu können. Doch dies darf den Berufenen nicht davon abhalten, rüstig weiter zu schaffen. Durch Kampf werden die Kräfte nur gestählt, ebenso wie die still und geduldig aus der Tiefe des Meeres heraus aufgebauten Korallenfelsen nur stärker gefestigt werden durch die brandenden Wellen, die darüber spritzen.

Shakespeare's Werke gleichen einem seltenen Edelsteine, einem köstlichen Diamanten in der schweißigen Hand eines Arbeiters, der ihn im Schmutze gefunden hat und der, noch unbekannt mit seinem Werthe, aber geblendet von seinem strahlenden Glanze, nicht weiß, was damit anfangen. Noch ist dieser Edelstein nicht rein, bald aber werden die Schlacken fallen, die ihn umgeben und jedem wird sein Werth bekannt sein, ein Werth, den jetzt nur der Kundige, der tiefer Blickende kennt, ein Werth, von dem ein Goethe, hingerissen, zu ihm aufblickend, ausrufen konnte:

Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin.

Die lateinischen Universitäts-Dramen Englands in der Zeit der Königin Elisabeth.

Von

George B. Churchill und **Wolfgang Keller.**[1])

Mit Vorwort von A. Brandl.

Vorwort.

Wenn die vielen und zum Theil schön geschriebenen Bücher über Shakespeare's Vorgänger von den lateinischen Universitäts-Dramen der Elisabethzeit ganz absehen oder ihnen höchstens einige flüchtige Worte widmen, ist dies zwar durch die Umstände zu entschuldigen; denn nur anderthalb dieser Stücke sind bisher durch Neudrucke zugänglich: Legge's *Richardus III.* in Collier-Hazlitt's *Shakespeare Library* II, 1, 135—220, und Theile von Gager's *Dido* in Dyce's *Marlowe* S. 391 – 397. Aber sachlich ist diese Uebergehung nicht zu rechtfertigen.

Von vornherein ist zu erwarten, daß in dieser Periode der Hochrenaissance das gelehrte Drama dem volksthümlichen die wesentliche Anregung und Hebung bot. Waren doch die Dramenschreiber und die adeligen Gönner der Volkstheater meistens akademisch gebildete Männer, deren Bühneninteresse während ihrer Studentenzeit in Oxford oder Cambridge durch die festlichen Aufführungen solcher Lateinstücke, wie sie regelmäßig stattfanden, geweckt und gelenkt worden war. Wenn der junge Marlowe, der Schusterssohn aus Canterbury, in den Cambridger Theaterraum versetzt und mit Seneca's rauschender Rhetorik überschüttet wurde, wie muß es ihn gepackt und seinen Geschmack gemodelt haben! Ein Jüngerer, Thomas Heywood, berichtet

---

[1]) Im Auftrage und mit Unterstützung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

auch von dem nachhaltigen Eindruck, den er in Cambridge von den *tragedies*, *comedies*, *histories*, *pastorals and shows*, *publicly acted*, empfangen habe. Was aber die Gönner des englischen Schauspiels betrifft, finden wir, um nur ein gewichtiges Beispiel zu geben, von den Grafen Pembroke und Leicester und von Sir Philipp Sidney ausdrücklich erwähnt, daß sie sich 1584 Gager's *Meleager* vorspielen ließen; ja die Königin Elisabeth selbst beehrte 1566 die Komödie *Marcus Geminus* und die Tragödie *Progne*, sowie 1592 das noch von Francis Meres gerühmte Stück *Bellum grammaticale* mit ihrer Gegenwart. Hier entwickelte sich also zum großen Theil die Technik der Bühnendichter und die Kritik der einflußreichsten Zuschauer. Wenn Sidney zuerst den antikisierenden Gager mit Bewunderung sah, ist es begreiflich, daß er später in der berühmten *Apology for Poetry* gegen die Londoner Tragödien und Komödien, *observing rules neither of honest civility nor of skilful poetry*, so kräftig die Technik des Seneca und Plautus und die Einheiten des Aristoteles empfahl.

Auch thatsächlich ist bereits mit dem geringen Material, das zur Benutzung vorliegt, manche Einwirkung der lateinischen Dramen auf die englischen festzustellen. Alle Gattungen der ernsten Stücke begegnen zuerst lateinisch: die regelmäßige Tragödie bei Buchanan, dem Nachahmer des Euripides (*Jephtes*, gedruckt 1554, und *Baptistes*); die romantische Tragödie mit Liebesscenen, dem alt-heimischen *Vice* und manch anderen komischen Elementen, bei Grimoald (*Archipropheta* 1548); die lose Historie nicht eigentlich bei Bischof Bale, dessen *King John* sich bei genauerem Zusehen als eine politische Moralität herausstellt, sondern bei Legge, dessen *Richardus III.* zuerst 1573 (s. unten) in Cambridge gespielt wurde. Im Einzelnen wäre von Grimoald's *Archipropheta* zu zeigen, daß er auf die erste Tragödie mit *Vice* in englischer Sprache, auf Pikering's *Horestes* (1567), den wesentlichsten Einfluß geübt hat; den Beweis hoffe ich demnächst in meinen «Quellen des weltlichen Dramas vor Shakespeare» zu erbringen. Von Legge's *Richardus III.* fand Churchill die Spur einer bisher unbekannten dritten Cambridger Aufführung im Jahre 1582, also zu einer Zeit, als schon Marlowe dort studierte; das giebt eine Erklärung für die auffallende Herrschaft der Historientechnik bei Marlowe, nicht bloß in *Edward II.* und *Massacre of Paris*, sondern auch in *Tamberlain* und *Faustus*. Daß der *Richardus III.* auch für die *True tragedy of Richard III.* und durch diese für Shakespeare manche Züge lieferte, hat Churchill in seiner Dissertation «Richard III. bis Shakespeare» (Berlin 1897) wahrscheinlich gemacht. Einfluß von Gager's

Dido auf Marlowe's Tragödie gleichen Namens ist von Dyce beobachtet worden. Haben die uns zugänglichen Lateinstücke so viel Anregung ausgestrahlt, so ist sicher zu erwarten, daß auch die bisher vergrabenen die Mühe des Nachforschens lohnen.

Die vollständige Herausgabe von mehr als zwei Dutzend Stücken in einer todten Sprache, also die Ausgrabung eines ganzen Literaturzweiges von ausschließlich gelehrtem Interesse, wäre freilich nur mit Hilfe einer Akademie möglich. Indeß ist es schon ein Gewinn und unter allen Umständen vielleicht eine nothwendige Vorarbeit, einen beschreibenden Katalog anzulegen, damit man eine bessere Uebersicht als aus den dürftigen Titeln in Halliwell's *Dictionary of Plays* gewinnt, Wichtiges und Unwichtiges, Aelteres und Jüngeres unterscheiden, den Aufbewahrungsort der Handschriften und alter Drucke erfahren und das weitere wissenschaftliche Vorgehen danach einrichten kann. Für dies bescheidenere Unternehmen hat sich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, unser glücklich bewahrtes Zentrum für alle mit dem Hamlet-Dichter irgendwie zusammenhängende Geistesarbeit, in rühmenswerthester Weise interessiert, indem sie eine Reiseunterstützung — die Spende einiger großmüthiger Vorstandsmitglieder — für zwei meiner jungen Freunde aussetzte, die sich durch ihre früheren Forschungen und ihr Interesse für diese Aufgabe geeignet zeigten. Hiefür, sowie für alle freundliche Unterstützung, die ihnen während des Sommers 1897 bei ihrer mühsamen Arbeit von Seiten der englischen Bibliotheksbeamten zu Theil wurde, sei hier der beste Dank ausgesprochen; ohne solche wissenschaftliche Gastlichkeit wäre der Erfolg sehr in Zweifel gestanden.

Glänzende Entdeckungen über Shakespeare unmittelbar sind nicht zu erhoffen, da er ja nie zu den Universitätsleuten gehört hatte; wohl aber für seine Vorgänger, für die Aufnahme klassischer Stoffe und Formen im England der Elisabeth überhaupt und für die Geschichte ihrer Nationalisierung. Dem Zusammenhang zwischen Sophokles und Shakespeare nachzuspüren, ist selbst dann lohnend, wenn der Weg über zwei und drei Brücken geführt werden muß. Und auch der nicht historisch veranlagte Leser freut sich vielleicht über den Reichthum an Figuren und Fabeln, der mit dieser verschollenen Dramenwelt wieder aus dem Grabe steigt.[1]

A. Brandl.

---

[1]) Auf Anregung des Herrn Professor Brandl unternahmen es mein Freund Churchill und ich im Sommer 1897 diese Dramen zu sammeln. Soweit irgend

A. Religiöses Drama.

1. Sapientia Salomonis.

MS. Brit. Mus. 20 061, Papier 4°, enthält auf 32 Blättern ein Drama *Sapientia Salomonis*[1]). Die HS. ist sehr sorgfältig in Nachahmung der Druckschrift ausgeführt. Ein farbiges Titelblatt trägt, ebenso wie der Schweinsledereinband, die Buchstaben E. R. Dieselben finden sich auch hinter dem Personenverzeichniß und hinter dem Prolog. Auf dem Einband ist überdies noch das königliche Wappen eingepreßt. Daraus schlossen schon die Verfasser des *Catalogue of Additions to the MSS in the Brit. Mus. 1854—60,* daß dies das Dedikations-Exemplar der Königin Elisabeth sei.

Nicht richtig ist aber die andere Bemerkung an derselben Stelle, daß unser Drama von den Children of St. Paul's oder den Children of the Revels vor der Königin aufgeführt worden sei. Diese führten keine lateinischen Stücke auf, da ja nicht alle Schauspieler des Lateins mächtig waren. Die *puelli*, von denen der Prolog, Z. 14, spricht, sind vielmehr die Studenten, sei es von Oxford, sei es von Cambridge. Der Ort der Aufführung ist nicht näher bekannt.

Die Zeit erfahren wir aus dem Epilog, wo von der Anwesenheit einer Prinzessin Caecilie die Rede ist. Das Stück wurde also vor der Königin Elisabeth, während des Aufenthalts der Prinzessin Caecilie von Schweden, der Gemahlin des Markgrafen Christoph II. von Baden, am englischen Hofe, also Ende 1565 oder Anfang 1566, aufgeführt. Der Markgraf kam mit seiner Gemahlin, der Schwester des schwedischen Königs, im September 1565 nach England. Gegen Ende

---

eine Notiz über ihre Existenz aufzufinden war, haben wir wohl sämmtliche lateinische Dramen aus der Zeit der Königin Elisabeth (mit Ausnahme der Uebersetzungen griechischer Tragödien) zusammengebracht. Leider konnten wir nicht zu derselben Zeit in England sein, und dadurch, sowie durch die jede Korrespondenz sehr erschwerende große Entfernung, kamen einige Unregelmäßigkeiten in unsere Arbeit, wegen der ich um Nachsicht bitten muß. Während Churchill, um Raum zu sparen, die Sceneneintheilung bei den Inhaltsangaben aufgegeben hatte, konnte ich mich doch nicht entschließen, ein so einfaches Mittel, den ganzen Aufbau eines Dramas klarzulegen, aus äußerlichen Gründen fallen zu lassen. Von Churchill sind die Stücke 4 (*Oedipus*), 8 (*Solymannidae*), 9 (*Tomumbeius*), 10 (*Perfidus Etruscus*), 14 (*Caracalla*), 18 (*Byrsa Basilica*), 20 (*Laelia*), 21 (*Silvanus*), 22 (*Hispanus*), 23 (*Machiavellus*) bearbeitet, das Uebrige ist von mir.

W. K.

[1]) Vgl. Fleay, *Chronicle of the English Drama,* II, 361.

des Jahres ging er nach Deutschland zurück, holte aber vor August 1566 die Markgräfin ab, die von der Königin Elisabeth sehr geschätzt wurde. (Vgl. Thomas Wright, *Queen Elizabeth*, I, 210 f. Anm. und I. D. Schöpflinus, *Historia Zaringo-Badensis*, Karlsruhe 1765, III, p. 44 f.) Vielleicht wurde das Stück im Mai 1566 gespielt, wo Elisabeth Oxford und Cambridge besucht haben soll. — Ueber den Verfasser verlautet gar nichts.

Die Quelle des Dramas bildet — mit Ausnahme der komischen Scenen — die Bibel, 1. Kön. Kap. 3, 4 28; 4, 1—6; 5, 15—32 und 10, 1—13, der der Dichter ziemlich treu folgt. — Wir finden hier noch einige Züge der Misterien und der Moralitäten. Der Clown wird repräsentiert durch die volksthümliche Gestalt des Markolf, der vom Dämonenkönig zum Hofnarren herabgesunken ist. Drei allegorische Figuren treten noch handelnd auf (Akt I, Sc. 2); freilich werden sie später zu einer Art Chor herabgedrückt. Doch auch hier zeigt sich schon der große Einfluß Seneca's auf die dramatische Dichtung jener Zeit. Das Ganze sind vier verschiedene Handlungen, die nur durch die Person des Königs lose verknüpft werden. — Der Stoff war beliebt und ist öfters behandelt worden. Wir haben ein *Drama comico-tragicum: Sapientia Salomonis*, von Xystus Betuleius (Birck), in 5 Akten, in dem auch Marcolphus auftritt, und das möglicherweise in Beziehung zu unserem Stück steht (gedruckt Basel 1555 in *Dramata sacra* und neuerlich 1591), und eine *Comoedia sacra: Salomon, auctore Bernardo Evrardo Armenteriano*, *Douai 1564*. Vgl. Migne, *Dictionnaire des Apocryphes*, t. II, p. 871.

Sapientia Solomonis: Drama Comicotragicum.

Personae Dramatis.

Azarias aulicus.	Marcolphus morio.
Iosophat cancellarius.	Satelles.
Salomon Rex.	Sadocus sacerdos.
Sapientia.	Zabuthus regi intimus.
Iustitia.	Chirami regis Tyri Legatus.
Pax.	Latomus.
Achisar Atriensis.	Architectus.
Adoniram praefectus operum.	Seruus Latomi.
Praeco.	Seruus Architecti.
Tecnophile meretrix.	Regina Sabea.
Tecnophone meretrix.	Eunuchus Reginae.

·E· ·R·

Prologus. ***Spectante Roscio in scaena olim gestum agens***
Histrio videretur impudens nisi veniam
Peteret, quis etenim commouere se potuit,

Cuius vitia non cerneret ille et acrius,
Quam caeteri, quum perspicax fuit arbiter.
Sic nos videntes complures hic Roscios,
Vnamque prae reliquis solertem iudicem,
Quae multo acutius videt quam Roscius
Et inuenuste dicta et facta illepide,
Verecundiae praeteruehemur limites,
Si fronte praefricta theatrum hoc ingredi
Tam nobile et frequens nihil verebimur.
Vestra ergo maiestas faueat huic ludicro,
Quod aeditura est mox puellorum cohors,
Nutrita magnificis tuis o sumptibus,
Regina foelix, semper augusta et potens.
Nos sane alacriter ad locum hunc accedimus,
Quod non iniqua mente pueriles iocos
Vestra serenitatis patientia tulit
Ante hac. Poetam non habemus comicum
Hoc tempore: Ast historiam attulimus grauem
E fonte veritatis exhaustam sacro.
Solomon beatus mox videbit principem
Valde beatam, iisdem auspiciis atque omine
Et aequitatem, et iura dicentem suo
Populo, Deus quem illi gubernandum dedit.

Eine Bitte um geneigte Aufnahme schließt den Prolog, auf den ein kurzes, für uns bedeutungsloses Argumentum folgt. — Das Stück hat folgenden Verlauf:

Actus pri. Scae. pri. Azarias. Josophat. Az. preist die Weisheit des jungen Königs, die das Land glücklich mache. Jos. dankt Gott dafür. — Sc. 2. *Solom. Sapien. Iustitia. Pax.* Als Sal. in Gabaon opferte, habe ihm Gott im Traume die Erfüllung eines Wunsches versprochen. Sal. bittet nun um Weisheit. Sap. erscheint und mit ihr zwei Gefährtinnen, Iustitia u. Pax. Alle drei sprechen aus, was sie dem König sein werden. Pax bringt ihm zugleich Reichthum und langes Leben. Er dankt Gott und lädt Sap., Iust. und Pax in sein Haus ein. — Sc. 3. *Achisar. Adoniram.* Sie preisen Salom. und Israel glücklich, den ersteren als Liebling Gottes, letzteres, weil von einem solchen König regiert. Sie heben den Unterschied der Regierung Sal.'s von der Saul's hervor. — Sc. 4. *Solom. Josoph. Azarias.* Sal. dankt Gott, der ihm auch Reichthum gegeben und ihn so zum mächtigsten Fürsten gemacht habe. Er heißt Jos. die Gäste zum Festmahl laden. — Sc. 5. *Praeco.* Er ruft die Würdenträger des Reichs zum Festmahl des Königs zusammen. — *Iustitia. Sapientia. Pax* (in Distichen). Jede von ihnen sorgt, daß das Festmahl möglichst glänzend sei.

Actus 2. Scae. pri. Tecnophile. Sie klagt, daß man ihr einen todten Knaben untergeschoben und ihren eigenen weggenommen habe, während sie schlief. — Sc. 2. *Tecnophone. Tecnophile.* Sehr lebendiger Wortstreit zwischen den beiden Meretrices um das Kind. — Sc. 3. *Tecnophile.* Sie will sich in ihrem Unglück an Josophat, den Rathgeber des Königs, wenden. — Sc. 4. *Iosophat.* Er rühmt das

schöne Festmahl Salomos. — Sc. 5. *Tecnophile. Iosophat.* Tecnophile klagt ihr Leid. Ein Weib, das zur selben Zeit und im selben Hause wie sie niedergekommen sei, habe das eigene Kind im Schlafe erdrückt. Dann habe sie ihr gesundes Kind weggenommen, und ihr dafür das todte untergeschoben. Ios. räth, das Urtheil Salomos anzurufen.

Actus 3. Scae. pri. Preco. Er ruft die Bürger zusammen, ihre Klagen vor das Gericht des Königs zu bringen. — Sc. 2. *Tecnophi. Josaph. Tecnopho. Solomon.* Ansprache Salomos. Jos. bringt den Fall vor. — Sc. 3. *Solom. Tecnophi. Tecnopho. Achis.* Tecnophile erzählt noch einmal ihre Geschichte. Tecnophone erklärt alles für Lüge und Verleumdung. Sal. und Ach. wollen zu Gott beten, daß er helfe. — Sc. 4. *Tecnophi. Marcolp. Tecnopho.* Marc. macht sich über die beiden Frauen lustig. Jede von ihnen solle ihm etwas Blut von ihr geben, dann wolle er es mit dem des todten Kindes vergleichen. Er spricht Tecnophile das todte Kind ab, denn dieses sei still und unschuldig, sie aber geschwätzig und giftig. Das Kind wolle nichts, sie aber alles haben. Beide Frauen weisen ihn ziemlich derb ab. Zu Tecnophone sagt Marc., das todte Kind habe ganz ihre Hautfarbe. Sie verspricht ihm zu sorgen, daß er nicht bleich aussehe und schlägt ihn. Marc. ruft um Hilfe. — Sc. 5. *Salom. Marco. Tecnopho. Tecnophi. Satell. Preco.* Marc. beklagt sich bei Sal., dieser schickt ihn nach Hause mit dem Rath, sich künftig vor Weibern besser in Acht zu nehmen. Darauf befiehlt er, beide Kinder zu zerschneiden und jeder der beiden Mütter je eine Hälfte zu geben. Tecnophone ist zufrieden, während Tecnophile bittet, den Lebenden zu schonen: lieber wolle sie ihren Sohn im Schoße jener falschen Mutter sehen, als daß sie ihn tödten ließe. Sal. spricht ihr, als der wahren Mutter, das Kind zu und tadelt Tecnophone. Marc. meint, er hätte viel klüger geurtheilt, er kenne die Weiber und traue keiner. — Sc. 6. *Azarias. Josaphat.* Sie rühmen die Weisheit des Urtheils. — Sc. 7. *Tecnophile.* Sie freut sich des wiedergewonnenen Kindes und will stets diesen Tag feiern. — Sc. 8. *Sapientia. Iustitia. Pax.*

Sap. *Ecce ego prudens sapientia ecce,*
Vt meis gressus Solomonis alma
Dirigo tectis habitamus vnis
Consociati.

In fünf solchen Strophen preisen die Drei ihre Gaben. Zum Schluß folgt ein Hymnus des Volks auf Salomo.

Actus 4. Scae. pri. Sadocus. Zabuthus. Zab. preist die Gelehrsamkeit des Königs. — Sc. 2. *Legatus. Sadocus. Zabuthus.* Sad. und Zab. fragen den Leg. höflichst nach seinem Anliegen. Dieser sagt, sie seien Gesandte des Königs von Tyrus. — Sc. 3. *Zabuth. Solom. Chirami Legatus.* Von Sal. befragt, erklärt der Leg., sie seien gekommen, um ihm die Grüße und ein Schreiben Hirams zu bringen. Sal. sagt, er habe selbst wegen des Tempelbaus zu ihm schicken wollen, und läßt die Gesandten bewirthen. — Sc. 4. *Solom. Zabuth. Iosoph.* Sal. sendet Zab. mit einem von Jos. zu verfassenden Brief an Hiram, worin er ihn um Cedern und Arbeiter bittet. — Sc. 5. *Solomon. Adoniram.* Ad., der praefectus operum, soll für Stein- und Erzarbeiter in Israel sorgen. Sal. will mit ihnen den Tempelbau überlegen. — Sc. 6. *Sapientia. Iustitia. Pax.* Sie heben ihre Gaben hervor, die Sal. erworben habe.

Actus 5. Scae. 1. Marcolphus. Er freut sich, daß er jüngst dem Galgen entronnen ist[1]), und beschließt, sich wieder durch Listen beim König in Gunst zu setzen. — Sc. 2. *Latomus. Marcolphus. Architectus. Seruus Latom. Seruus Architect.* Es erhebt sich ein Wortwechsel, Marc. fängt an zu schelten. Serv. Ar. sagt, er sei ein Chirurg und könne ihm auf Wunsch den Kopf amputieren. Er sei auch ein Zahnarzt. Als Marc. ihn ersucht, ihm einen kranken Backenzahn schmerzlos auszuziehen, schlägt Serv. Ar. ihm den Zahn aus, und verhöhnt ihn noch. — Lat. sagt, er wolle 15 000 Arbeiter für den Bau beschaffen. — Sc. 3. *Sadocus. Zabuthus.* Sie preisen Sal.'s Frömmigkeit. — Sc. 4. *Sadocus. Regina Sabea. Zabuthus.* Die Kön., von den Beiden begrüßt, sagt, sie komme, um Salomos Weisheit zu bewundern. — Sc. 5. *Zabu. Sadocus. Regina. Solom. Achisar.* Sal. geht der Kön. entgegen und fragt, was sie die gefahrvolle Reise unternehmen ließ. Sie erklärt ihm, sie sei seiner Weisheit wegen gekommen. Ach. soll den Empfang bereiten. — Sc. 6. *Solom. Regina. Eunuch. Preco.* Der Eun.[2]) bringt die Geschenke der Kön. Diese erzählt, wie Sal.'s Ruhm verbreitet sei, und wie auch sie Kenntnisse in ihrem Land zu verbreiten suche. Sal. lobt, daß sie *literas et sceptra* pflege und geht mit ihr in den Palast, um *problemata* zu besprechen. Auf Befehl Sal.'s empfiehlt der Praeco die Gäste allen Höflingen. — Sc. 7. *Sapientia.* Sie spricht aus, wie alle Weisheit auf Gottesfurcht beruhe:

Per me recta tibi via
Longaeuoque dies multiplices erunt
Fili si sapies bene
Multis vtilitas eueniet tua (zus. 19 Zeilen).

Epilogus: *Nobis ob oculos ponitur hoc in ludicro*
Regis typus sapientis et iusti et pii. u. s. w.
— — *Nobis datur regina regis aemula*
Solomonis incliti, Deo sint optimo
Grates: hic aequus fuit, haec iniqua est viro
Nulli: ille clemens, haec ipsa est clementia.
Verae parenti rex prolem viuam dedit
Et mortuam matri impiae nimium solers
Adiudicauit: haec restituit filios
Ecclesiae verae suos. At spuriam
Adulterinae reddidit matri sobolem
Atra caligine caecitatis obrutam,
Pressamque mole materni ah grauis iugi.
Templum sacrum Solomon extruxit Deo
Haec nil prius habuit in animo quam dirutum
Renouare celeriter sacri cultus ritum[3])
Solomontis aspectu Sabaea praepotens
Domina frui gaudebat, hanc nostram pii
Solomonis aemulam multa per terram et mare
Perpessa nunc tandem libens vidit inclita
Princeps Cecilia, et saepe vidisse expetit.

---

[1]) Vgl. die Volkssage bei Migne, Dict. des Apocryphes II, 873.
[2]) In der HS. immer Ennuchus geschrieben.
[3]) 1562 erhielt bekanntlich die anglikanische Kirche ihre heutige Gestalt.

Hac luce Cecilia fruatur quam diu
Volet, coruscans hoc iubar nobis magis
Magisque fulgeat, longaeuo tempore.
Deum ergo maximum precemur supplices,
Cuius manu regum omnium residet salus,
Vt nostram Elizabetham serenam principem
Populo Anglicano seruet incolumem diu,
Regnique proceres plebemque auxilio iuuet
Ad nominis sui perennem gloriam. Amen.

2. Absalom.

MS. Brit. Mus. Stowe 957, Papier, 16. Jahrhundert, ältere Schrift, 4⁰, enthält ein Drama ohne Ueberschrift und Personenverzeichniß. Eine moderne (18. Jh.) Bleistiftnotiz auf der ersten, unbeschriebenen Seite nennt es *David et Absalom* und schreibt es dem Bischof John Bale zu. Ein Grund für diese Annahme ist nicht vorhanden.[1]) Die Hs. ist Original, wie aus zahlreichen Veränderungen und Korrekturen während des Schreibens hervorgeht. Ein Autogramm Bale's zur Vergleichung konnte ich jedoch im Brit. Mus nicht auftreiben.

Dr. Watson, einer der besten Gelehrten von St. John's College, Cambridge, später Bischof von Lincoln (Asham, Schoolmaster ed. Arber p. 73), schrieb eine Tragödie *Absalon*, die die Prinzipien des Aristoteles und das Beispiel des Euripides besser befolgte als alle anderen (ausgenommen Buchanan's *Jephthes*, ibd. p. 139). Da Watson zugleich mit Asham und Sir John Cheke in Cambridge war (ibd.), das der letztere schon 1544 verließ (vgl. ibd. p. 4), scheint der *Absalon* vor 1559 geschrieben zu sein und würde dann nicht in den Rahmen unserer Darstellung gehören. Die Angaben bei Fleay, *Chronicle of Drama* II, p. 267 u. 359 sind falsch, da sie sich auf den Bischof von Winchester beziehen. (Es gab auch noch einen Bischof von Chichester dieses Namens unter Elisabeth.)

Ein MS. von Watson's Tragödie wird nach Halliwell und Fleay im Schlosse Penshurst in Kent aufbewahrt. Leider war es mir wegen der Abwesenheit des Besitzers nicht möglich, diese Hs. einzusehen. Auch von Watson befindet sich kein sicheres Autogramm im Brit. Mus., so daß vorläufig noch unentschieden bleiben muß, ob unser Drama mit dem seinigen identisch ist. Jedenfalls ist dies aber äußerst

---

[1]) J. O. Halliwell, *Dictionary of Old Plays* (s. v. David), sagt, die Hs. sei sicher, wenn nicht Original, so doch gleichzeitig mit Bale; doch scheint er nicht einmal zu wissen, daß das Stück nicht englisch, sondern lateinisch geschrieben ist.

wahrscheinlich. Francis Meres in seiner *Palladis Tamia, 1589,* stellt *Absalom* mit Buchanan's *Jephthes* über alle modernen Tragödien. Vgl. Fleay a. a. O.

Daß Peele durch dieses Stück zur Bearbeitung des Stoffes in ganz ähnlicher Art in seinem Drama *David and Bethsabe with the Tragedy of Absalom* angeregt wurde, ist nicht unmöglich.

Die Quelle unseres Dramas bildet natürlich Absalom's Geschichte in der Bibel, 2. Sam. Kap. 13—18. In den Thatsachen folgt der Dichter seiner Quelle ziemlich treu. Der Einfluß Seneca's macht sich schon in der Anlage bemerkbar. Die Tragödie hat sehr viele lyrische, mehrere epische, aber nur sehr wenige dramatische Scenen. Die beiden Hauptpersonen David und Absalom haben jeder seinen Rathgeber, dem sie ihre Gefühle mittheilen. Keine weibliche Person erscheint.

Die auftretenden Personen sind:

1. David.
2. Absalom, sein Sohn.
3. Joab, Heerführer David's.
4. Achitophel, Rathgeber Absalom's.
5. Chusai, Rathgeber David's.
6. Abisai, Bruder Joab's.
7. Semei, ein Benjaminit.
8. Sadoc } Priester.
9. Abiathar } Priester.
10. Speculator.
11. Achimaas, Sohn Sadoc's.
12. Chusi, ein Bote.
13. Nuntius.
14. Chorus.

Scaena 1a. Absalon. Joab. Trimetri iambici.

Animus adhuc[1]) *vexatur excusso metu*
tantae[2]) *gravatam miseriae mentem premunt*
fessoque segnes excutit[3]) *somnos dolor*[4])
hinc laesa nostro crimine voluntas patris,
Illius atrox fratris perempti[5]) *mors. mihi*
Somnum excutit, ita vtrinque maerore opprimor
huius tamen sororis iniuria necem[6])
compensat, et magna ex parte aerumnas levat.
Illum tuus reduxit mecum in gratiam
favor benignus, meque iterum patriae dedit.

---

[1]) Vorher *adhuc animus.* [2]) Vorher *quantae.* [3]) Vorher *excutiunt.* [4]) Vorher *mihi.* Die ersten drei Zeilen lauteten früher anders:

Heu quot malis quantisque obrutus asto (?) miser
et quot molestiae mentem exagitant meam
nec vllam adesse quietem cupienti sinunt.

Dies ist von derselben Hand durchgestrichen und dafür das Obenstehende darüber geschrieben.

[5]) Vorher *perempti fratris.* [6]) Vgl. 2. Sam. 13.

Abs. beklagt sich bei Joab, daß er, trotzdem ihm die Rückkehr ins Vaterland gestattet worden, doch das Antlitz seines Vaters nicht sehen dürfe. Joab versucht vergebens, ihn zu beruhigen und geht, als Abs. sagt, daß diese Verachtung ihn zur Empörung treiben werde, zu David. Bald kommt er mit der Nachricht zurück, daß der König seinen Sohn zu begrüßen wünsche. Abs. ist unentschlossen, ob er ihm trauen dürfe.

Sc. 2. Achitophel. Trimetri. Ach. klagt über die vielen Verbrechen der jüngsten Zeit. Er fürchtet, daß Abs. durch die Verachtung des Vaters nur noch mehr gereizt werde. — *Sc. 3. Absalon. Achitophel. Trimetri.* Abs., der Freundlichkeit David's nicht trauend, will sich offen empören. Ach. räth zum Frieden. Als er sieht, daß dies vergebens ist, stellt er sich selbst auf die Seite des rebellischen Sohnes, da ihn die Aussicht, der Freund des künftigen Königs zu sein, lockt. — *Chorus. Anapestici dimetri.* Der Chor beklagt, daß David Absalom dadurch, daß er sein erstes Verbrechen nicht bestrafe, zu neuen Freveln aneifere. Er tadelt Ach., der sich dem Verräther anschließe. Gott verhüte alle Gewaltthaten und schenke der Welt Ruhe!

Actus secundus. Trimetri iambici. Ein Bote berichtet, daß Abs. mit Ach. an der Spitze eines beutegierigen Haufens heranziehe und sich alles unterwerfe. Er (Nunt.) sei fast allein dem Feind entkommen. — *Chorus. Anapestici.* Sie bitten Gott, Abs. zu bestrafen, damit er nicht noch zu neuem Frevel angeeifert werde, und warnen ihn vor der Vergeltung, die ihn je später, je schwerer treffen werde. — *Sc. 2. David. Joab cum populo. Iambici trimetri.* Dav. beklagt, daß sein Volk sich von ihm wende und betet zu Gott um Hilfe. Er selbst will sterben, damit sein Land Ruhe habe. Jo. sagt, es sei seine Pflicht, gegen Abs. energisch vorzugehn. Der Besieger Goliath's werde nicht vor seinem Sohn fliehen. Aber Dav. sieht darin die von Nathan prophezeite Strafe für sein Verbrechen an Uria. Er befiehlt dem Volke, die Stadt zu verlassen, damit die Schaaren Abs.'s nichts zu tödten haben, und bittet Gott, zu helfen. — *Sc. 3. Semei. David. Abisai.* Sem. beschimpft Dav. aufs ärgste. Abi. will ihm die Zunge ausreißen, aber Dav. sieht auch hierin Gottes Strafe (2. Sam. 16, 5 ff.). — *Chorus. Asclepiadici.* Sie bewundern die Gottergebenheit des Königs, die ihren Lohn finden werde. Dav. fliehe, damit sein Sohn nicht zum Vatermörder werde.

Actus 3. Absalom cum populo. Achitophel. Trimetri iambici. Abs. will Dav. suchen lassen, um ihn zu tödten. Auf Ach's Rath erlaubt er den Soldaten, Jerusalem zu plündern. Versöhnung mit Dav. sei ausgeschlossen; er will zur Festigung seines Thrones des Vaters Konkubinen an sich nehmen. — *Sc. 2. Trim. iam. Chusai.* Er klagt, daß den König solches Unglück getroffen habe. Neulich auf dem Oelberge habe Dav. ihm befohlen, zu Abs. zu gehn, um Ach.'s schlechten Rathschlägen entgegenzuwirken. — *Sc. 3. Senarii. Absalom. Chusai. Achitophel* (sehr lange Scene!). Abs. fragt Chus., warum er David verlasse und nimmt ihn, als er sagt, er müsse dem Reiche, nicht dem Herrscher dienen, auf (2. Sam. 16, 16—19). Ach. giebt seinen Rath, Dav. zu vernichten (ib. 17, 1—4), Ch. räth dagegen (ib. 7—11); sein Rath gefällt Abs. besser, und er nimmt ihn trotz eindringlicher Bitten Ach.'s an. — *Chorus. Glyconici choriambici.* Vertraut nicht auf Menschenkraft, sondern nur auf Gott, der stets den Schuldigen bestraft.

Actus 4. Trimetri iambici. Sadoc. Abiathar. Chusai. Sad. und Ab. bitten, daß Gott seine Hilfe Dav. nicht versage. Sad. erzählt, wie sie Dav. die Bundes-

ade wieder in die Stadt zurücktragen ließ (2. Sam. 15, 24—29 u. 36). Chus. läßt durch sie Dav. rathen, seine Stellung zu befestigen und eine Stadt zu besetzen (2. Sam. 17, 15—17). — *Sc. 2. Absalom cum populo. Trimetri senarii.* Abs. sehnt ungeduldig den Kampf herbei; er will auf möglichst grausame Art seine Rache an Dav. stillen. — *Chorus. Sapphici.* Sie besingen die Wunder, die Gott für Israel gethan habe, von der Sintfluth bis nach Kanaan, und die Strafen, die seine Feinde getroffen haben. Gott helfe auch Dav. — *Sc. 3. Achitophel. Trimetri.* Ach. bereut jetzt, da Abs. seinem Rath nicht mehr folgt, sich gegen Dav. erhoben zu haben. Sein Ehrgeiz sei sein Verderben. Er beschließt seinem Leben ein Ende zu machen, und nimmt Abschied von der Welt. — *Chorus. Anapestici.* Schlechte Rathgeber trifft stets ein furchtbares Ende. Wer hoch steigt, wird auch tief fallen.

Actus 5. Scena 1. Trimetri iambici. David. Speculator. Dav. erwartet angstvoll den Ausgang der Schlacht, er fürchtet für Abs. wie für sich. Spec. meldet zwei Boten. In dem zweiten, der den ersten überholt habe, erkennt er Achimaas. Dav. hofft, daß er gute Kunde bringe. — *Sc. 2. Achimaas. David. Trimetri.* Ach. verkündet den Sieg Joabs. Dav. fragt nach Abs.; Ach. weiß nur, daß er in den Wald geflohen sei. Dav. betet für seinen Sohn. — *Sc. 3. Chusi. David. Trimetri.* Ch. schildert die Schlacht genau, wie die zahlreichen aber schlecht bewaffneten Israeliten unter Abs. geschlagen wurden, und dieser selbst auf der Flucht mit den Haaren an einem Baum hängen blieb, sein Thier unter ihm weglief, und er erstochen wurde. Dav. bejammert den Tod des Sohns. — *Sc. 4. Joab. David.* Jo. sucht Dav. zu trösten, auf die Verbrechen Abs.'s hinweisend, die die gerechte Strafe gefunden. Er müsse sich freuen über den Sieg:

David vultum docet fingere rigida necessitas.
nobis eundum est chara quo patria iubet.

Chorus. Anapestici. A. b *Nunquam opprimitur splendida virtus,*
a *vrget rapida saepe ruina,*
manet annosum semper in aevum.
B. *nunquam caruit caeca ambitio*
fine nefando, scelera irritat,
atque malorum condit acervum.
C. *tentatio quevis bono cedit bene.*
D. *malus malum semper requirit exitum. finis.*

B. Klassische Tragödie.

Die klassische Tragödie ist ganz streng Seneca nachgebildet. Die Stoffe werden aus der antiken Sage genommen. Auch die Behandlung ist ganz wie bei Seneca: wenige Personen treten in wenigen Scenen — gewöhnlich 3 oder 4 in jedem Akte, ohne die Chorscenen — auf. Diese Scenen sind zumeist lyrisch und episch. Die genauere Charakteristik der Seneca-Tragödie siehe bei Rud. Fischer, Kunstentwicklung der englischen Tragödie, p. 1—22. Die vier hierher zu stellenden Dramen — wovon nur zwei vollständig erhalten — sind

sämmtlich von Dr. Wilhelm Gager. Wir wissen wenig mehr von ihm, als daß er, in Westminster erzogen, 1574 in Christ Church, Oxford, eintrat und 1610 noch lebte. Vgl. über sein Leben und seine Schriften das *Dictionary of National Biogr.*, *s. v.* Er trat auch für die Berechtigung der Aufführung von Dramen in einer gegen Dr. John Rainolds gerichteten Streitschrift ein.

3. Meleager.

Der *Meleager* ist Gager's erstes und unter den erhaltenen unstreitig auch bestes Drama. Daß es sein erstes Stück sei, giebt er selbst im Prolog an. Aus den in der Widmung enthaltenen Daten können wir schließen, daß das Stück 1580 entstanden, 1581 zum ersten, und 1584 zum zweiten Male in Christ Church, Oxford, aufgeführt wurde. Das zweite Mal geschah es in Anwesenheit der Grafen von Pembroke und Leicester und des Sir Philip Sidney. Für diese Gelegenheit fügte der Dichter noch einen besonderen Pro- und Epilog hinzu, so daß wir im Druck zwei Prologe und zwei Epiloge haben. —

Gager's Quelle bildet Ovid, Metam. VIII, 260—546, doch kennt er auch die homerische Darstellung der Sage. Der ganze tragische Apparat stammt natürlich von Seneca. Er hält sich durchaus nicht sklavisch an seine Quelle und hat die Charaktere selbständig gezeichnet. Der des Oeneus ist ihm auch nicht schlecht gelungen.

Meleager | Tragoedia noua. | Bis publice acta in | aede Christi | Oxoniae. | Oxoniae. | Excudebat Iosephus Barnesius | 1592, 8°. Ohne Paginierung. Exempl. u. a. im Brit. Mus. 11712. b. 44. Widmung: *Illustrissimo ac nobilissimo Hèroi, Roberto Essexiae Comiti, aureae Periscelidis sodali equorumque regiorum Magistro, foelix faustumque noui anni auspicium precatur. | Annus iam penè vndecimus agitur, . . . ex quo Meleager primùm, octauus ex quo iterum in Scenam vênit. Ac primùm quidem volens, ac sponte suâ; triennio pòst, inuitatus, publicèque euocatus, secundum prodiit, assidentibus, ac spectantibus clarissimis Comitibus, Penbrochiensi, ac Lecestrensi, Cancellario tum nostro, unà cum nobilissimo Philippo Sidnœo nonnullisque illustribus Aulicis.* Gager war nach Fol. A 2b der Freund Walter's, des Bruders des Grafen Robert von Essex. Auf Fol. A 3 nennt er den '*Meleager*' *duodecim annos natus.* Datiert ist die Widmung: *Ex aede Christi Oxoniae, Calendis Ianuarij MDXCII. Guilielmus Gagerus.* Darauf folgen drei Gedichte an Gager, wovon zwei lateinisch und eines italienisch, und auf Fol. A 4b eine Vorrede *Ad lectorem Academicum*, worin er ausführt, daß er von der klassischen Tradition der Sage in

einigen Punkten abgewichen sei, um den Stoff tragischer zu gestalten. Deshalb habe er den *Oeneus* stolzer, die *Atalanta* spröder gezeichnet, deshalb auch die Schwestern des Meleager weggelassen. Fol. A 5 b folgen die Personen.

Prologus 2.	Aruspex.
Megaera.	Theseus.
Philemon	Plexippus.
Meleager.	Toxeus.
Atalanta.	Nuncius.
Chorus ciuium.	Venatores.
Oeneus.	Nutrix.
Senex.	Matres Calydonides.
Althaea.	Epilogus 2.

Dahinter steht ein *Prologus ad academicos* mit der Bitte, dem *Poeta nascens*, der sich zum ersten Male in der Dichtkunst versuche, günstiges Gehör zu schenken. Nach einem längeren Argumentum und einem *Prologus ad illustrissimos Pembrôchiae ac Lecestriae Comites,* beginnt das Drama.

Actus Primus. 1. Megaera. Sie verkündet furchtbares Unheil für das Haus des stolzen Oeneus: *Casura iam iam est vulnere alterno domus,*
Malos auunculos dabit letho nepos,
Soror nepotem, filium mater,
Melior parente, sed tamen nequam soror.

Alles ist schon zum Untergang bereit, sie will ihn beschleunigen. — 2. *Philemon. Meleager.* Mel. fürchtet den von Diana gesandten Eber und gesteht seinem Freunde, daß er Atalanta liebe. Ph. räth ihm ab. — 3. *Atalanta. Mel. Phil.* At. von der Löwenjagd zurückgekehrt, wirft Mel. vor, daß er das Land vom Eber verwüsten lasse. Mel. meint, sie solle sich lieber der Liebe als der Jagd zuwenden, und tadelt, daß sie, wie Diana, ewig Jungfrau bleiben wolle; aber At. will nichts von ihm wissen. — 4. *Phil. Mel.* Mel. läßt sich weder durch die Sprödigkeit der At. noch durch Phil's Reden abschrecken; wenn nöthig, will er sie mit Gewalt entführen. — 5. *Chorus.* Die Bürger von Calydon rufen die Hilfe der Helden am Hofe gegen den verwüstenden Eber an:

O quam nostris truculentus agris
Impune furens exultat aper? (26 solche Verse und ein Adonius.)

Actus Secundus. 1. *Oeneus. Senex.* Oen. preist seine Macht und sein Glück. Die Kinder der Latona fürchte er nicht, da ja die anderen Götter ihm beistehn. Sen. warnt ihn durch Erinnerung an Aktaeon und Niobe. Beim letzten Fest habe man vergessen, der Diana zu opfern. — 2. *Oen. Althaea. Sen.* Alth. erzählt, daß ihr bei Nacht der Geist ihrer verstorbenen Mutter erschienen sei, und ihr, ihren Brüdern, Oen. und Mel. furchtbares Geschick prophezeit habe. Sie hat gleich die Altäre der Diana geschmückt. Oen. bleibt verstockt trotz der Warnungen des Sen. — 3. *Oen. Aruspex. Theseus. Althaea. Mel. Plexippus. Toxeus.* Arusp. befragt, verkündet Erlegung des Ebers, aber zugleich drohendes Unheil. Oen. will später durch Opfer das Unglück verhüten; jetzt ermahnt er alle zu kühnem Kampfe.

Alth. wird von Mel. und ihren Brüdern Tox. und Plex. getröstet. — 4. *Venatores.* Mel. schlägt vor, daß sie zu zweien auf die Suche gehn und beim Bellen der Hunde zusammenkommen sollen. Dem soll die Beute gehören, der dem Eber zuerst den Todesstreich versetzt. Er wählt Atal. als Gefährtin. — 5. *Chorus.* Er preist in Asclepiadeen die Wohlthaten des Friedens für den, der sie zu nutzen versteht.

Actus Tertius. 1. *Nuntius. Chorus.* Nunt. schildert die Jagd — nach Ovid, aber nicht so blutig — wie Atal. den Eber verwundet und endlich Mel. ihn getödtet habe. — 2. *Venatores. Mel. Atal. Plexippus. Toxeus.* Sie besingen die Erlegung des Ebers in 3 sechszeiligen sapphischen Strophen mit Refrain der zwei letzten Zeilen. Mel. schenkt die Trophäe der Atal. Plex. und Tox., darüber ungehalten, fordern drohend die Herausgabe des Ebers. Nach heftigem Wortstreit ersticht Mel. seine Oheime. — 3. *Althaea. Theseus. Mel. At.* Alth. begrüßt freudig die Jäger. Auf die Frage nach den Brüdern zeigt ihr schließlich Thes. die Leichen. Sie beklagt die Todten und fragt nach dem Mörder. Als Mel. reuig und um Mitleid bittend sich dazu bekennt, und At. die That erzählt, ruft Alth. die Rache des Himmels auf den Sohn herab. — 4. *Chorus.* Sie besingen in 21 adonischen Versen die schrecklichen Folgen des Neides.

Actus Quartus. 1. *Nutrix sola.* Die wild aufgeregte Althaea hat ihr befohlen, Feuer auf den Altar zu tragen, wo sie den Brüdern ein Sühnopfer bringen wolle. — 2. *Nutrix. Althaea.* Alth. der ihre Einbildung die Rache fordernden Geister ihrer Brüder vorspiegelt, verspricht ihnen den Sohn zu opfern. Sie erklärt (nach Ovid) Bedeutung und Herkunft des Holzscheits, mit dem Mel.'s Leben verknüpft ist, und legt es, trotz der Abmahnung der Nutr., in die Flammen. Diese weichen zuerst zurück. In Alth. aber siegt die Schwester über die Mutter. — 3. *Mel. Phil.* Mel. klagt über Fieber. Als Alth. das Scheit aus den Flammen zieht, hört seine Krankheit auf. Sie wirft es wieder hinein und Mel. sieht die Furien, von Tox. und Plex. angespornt, herankommen. Phil. klagt, daß auch der Geist Mel.'s gestört sei. — 4. *Althaea. Nutrix.* Beim Verbrennen des Scheits triumphiert Alth., bald aber packt sie furchtbare Reue, und sie beschließt, sich zu tödten. — 5. *Chorus.* Furchtbar ist ein Weib im Zorn (in 20 sapph. Elfsilbern).

Actus Quintus. 1. *Oen. Senex.* Oen. klagt um den Sohn. Er flucht den Göttern und fordert Diana heraus, sein Unglück zu vergrößern, wenn sie könne. Sen. sucht ihn vergebens zu beruhigen. Oen. wünscht alles in einen Scheiterhaufen für Mel. zu verwandeln. — 2. *Alth. Oen. Sen.* Alth. spricht dunkle Worte und giebt Oen. eine Tafel zu lesen. — 3. *Oen. Sen.* Oen. liest die furchtbare That. Jetzt verzweifelt er. Er sieht die Furien kommen, sich selbst als Titanenführer gegen die Götter kämpfen und sie besiegen. Sen. sucht ihn zu beschwichtigen. — 4. *Matres Calydonides.* Sie beklagen Mel.'s Tod in 4 Strophen zu ca. 10 Zeilen. — 5. *Nutrix. Mat. Cal.* Klagend berichtet Nut., daß sich Alth. erdolcht habe, und Oen. unter Drohungen gegen den Himmel vom Thurme herabgestürzt sei. — 6. *Chorus.* Er warnt die Könige vor zu großem Stolz.

Epilogus ad Academicos . . . .

Atalanta nisi me, regiae stirpis licet,
Melioris admoneret Atalantae tamen,
Nostraeque; quondam Nympha quam Syrinx Deo
Tamesis ad vndas inclyto Pani edidit.
Arcadica cui discedat Atalante, loco

Quantum ipsa cedit Arcadia clarae Angliae,
Quam dura semper nostra Meleagris fuit?
Ah dura nimium plusque quam vellent sui.
Sic ore grato rigida maiestas micat,
Qua speret ardens, quaque disperet magis,
Qualis Dianae fertur vbi syluas petit.
Immanis etiam retulit exuuias apri,
Maioris apri quam tuus, Calydon, fuit.
Cruore setas illa rubefecit leui;
At nostra totam belluam strauit solo,
Spoliumque victrix abstulit sine sanguine:
Stupenda virgo, bella seu tractet fera,
Seu pacis artes. Et tamen tantis deest
Poeta factis? . . . . .

Epilogus ad clarissimos Comites Penbrochiensem ac Lecestrensem. Er warnt vor dem Beispiel des Oeneus und hofft, daß das Stück den Grafen gefallen habe.

. . . . . *Si spes Philippus nostra Sidnaeus probet,*
Vbicunque sedeat ille, qui solus nouis
Fauet poetis, ipse vates optimus,
Meleager ipse noster.

Er bittet die edlen Herren um edlen Applaus.

Dem Drucke des Meleager ist angehängt ein *Panniculus Hippolyto Senecae Tragoediae assutus 1591,* der durch ein Gespräch zwischen Cupido und Megaera eingeleitet wird.

4. Oedipus.

Brit. Mus. MS. Add. 22583, ff. 31—34a enthält ein Fragment von Gager's *Oedipus.* Die HS., Papier, klein 4°, Ende 16. Jahrhundert, enthält lateinische und englische Gedichte von Dr. William Gager, darunter auch Theile seines Dramas *Dido* (siehe unten). *Oedipus* wurde in Oxford um 1580 aufgeführt.[1]) Das Fragment umfaßt 5 Scenen.

1. *Ciuis Thebanus secum deplorat et urbis et suam in peste Thebanâ miseriam:*

Quam saeua miseros fata Labdacidas premunt!
Quaenam ista regio est dira? quae Thebas noua
Semper sequuntur monstra? quot fiunt prius
Quam conderentur? Conditor Cadmus diu
Exul vagatur: hic fugam vaccâ duce
Inauspicatâ sistit: en socii statim
Serpente caesi: milites terra editi
Anguigina proles. Jam stat urbs: mox conditor
Fiet ipse serpens. postea quanti stetit
Regnasse Thebis? factus est Cadmi nepos
Noua praeda canibus ora dum cerui induit.

---

[1]) Eher etwas später, vgl. den Prolog zu *Meleager*, oben S. 234. K.

Er erzählt das Schicksal des Amphion, Pentheus und der Späteren, und be-
gt dann das neue Unheil, das ärgste von allen, die Pest. Fünf Söhne, sein eib, drei Töchter und ebenso viele Diener hat er schon bestattet. Jetzt hat er se Pflicht noch einem Sohn und seinem Vater zu erweisen. Aber nur für einen t er Holz zum Scheiterhaufen. Endlich entschließt er sich, alle Scham von sich werfen und den Sohn auf einem fremden Holzstoß zu verbrennen. Die letzte iche wird seine eigene sein.

2. Dialog zwischen *Oedipus und Palaemon.* Oed. beschwört Pal., ihm zu gen, ob Creon wahr gesprochen habe, daß er der Sohn des Laius und seiner enen Gattin sei, der Mörder seines Vaters, der Ehebrecher, und die Ursache r Pest. Pal. antwortet, alles sei wahr. In Grauen und Entsetzen befangen, tet Oed. ihn, seine Worte nochmals zu wiederholen, und Pal. setzt nochmals einzelnen Stufen von Oed.'s Leben und Verbrechen auseinander.

3. *Polynices, Eteocles, Iocasta.* Die Brüder streiten um den Thron. Pol. rft Et. Verbrechen vor, als er die Regierung ergriffen habe; dieser freut sich, 3 ihm ein günstigeres Schicksal erlaubte, seinen Bruder zu verbannen, und ihn bst vor Verbannung bewahrte. Beide finden die Herrschaft jeden Preis werth. l. bezichtigt seinen Bruder der Feigheit, dieser antwortet mit Herausforderung n Zweikampfe. Iocasta tritt dazwischen und sucht sie zu versöhnen; aber beide isen sie ab.

4. *Iocasta* beklagt ihr Unglück, indem sie die Sorgen und Schrecken ihres bens erzählt.

5. Eine Ancilla berichtet dem Creon, wie Iocasta sich in ihr Zimmer eingelossen und sich dort, die Manen des Laius und den Oedipus anrufend, an einem ken erhängt habe. Creon antwortet:

O dura semper numina, et sortem asperam!
Quaenam ista regio est horrida infelix, Bonâ [*boue* MS.]
Inauspicatâ condita? O Thebae graues
Laresque Cadmi. proh misera Cadmi domus.
Fratremne sic deserere potuisti soror?
O simile nostrae cladibus stirpis malum
Tuisque fatis simile, sortita es necem
Vitae parem, germana, et aerumnis tuis.
Sed heu querelis tota nequicquam dies
Teritur, meisque consulere rebus monet
Confusa regni forma, et incertus status.

Hier schließt das Fragment. Es zeigt den Einfluß von Seneca's *dipus* und *Phoenissae.* Die erste Scene ist zum großen Theil der ten Scene und dem dritten Chor im *Oedipus*, die dritte der letzten ene der *Phoenissae* nachgeahmt. Wörtliche Anlehnungen kommen r, und gelegentlich wird ein ganzer Vers herübergenommen.

5. Dido.

Als im Juni 1583 der polnische Pfalzgraf Alasco Oxford be-
chte, wurden in Christ Church zwei Dramen von Gager ihm zu

Ehren aufgeführt: eine Komödie *Rivales* (siehe unten) und die Tragödie *Dido.* Ueber die Aufführung berichtet Holinshed, *Chron. III. 1355*, *ed. 1587* (cit. bei Dyce). Im MS. Brit. Mus. Add. 22583 sind von *Dido* Akt II und III sammt Prolog, Argument und Epilog erhalten — nach Dyce von Gager's eigener Hand. Dieses Fragment ist von Dyce abgedruckt in seiner Ausgabe von Marlowe als *Appendix III*, p. 391—397. Hazlitt, Warton's *History of English Poetry* IV, 312, Anm. 1 sagt, daß das Stück in Oxford 1592, 8°, gedruckt sei. — Gager lehnt sich dabei sehr an Virgil an, von dem er ganze Partien beinahe wörtlich herübernimmt. Der Name Elisa, den Dido hier fast ausschließlich führt, gestattete zahlreiche feine Komplimente gegen die Königin. Auf die äußere Ausstattung scheint viel mehr Gewicht gelegt zu sein als sonst.

2. Akt. 1. Ascanius falsus und Aeneas erzählen der Dido beim Mahle Troia's Schicksal. Dazwischen ein längerer Hymnus und eine *Pompa Larvalis* d. h. eine Maske. — 2. Maharbal und Hanno diskutieren die Möglichkeit einer Verheirathung der Königin mit Aen., die im Volk Unwillen hervorrufen würde. — 3. Dido theilt Anna ihre Liebe mit, nach Verg. Aen. IV, 9 ff. — 4. Chorus bedauert Dido.

3. Akt. 1. Der Geist des Sichaeus warnt Dido vor dem Fremdling. — 2. Sturm der Juno, nach Holinshed dargestellt durch Schneestürme von Zucker, Hagel von kleinen Süßigkeiten und Regen von Rosenwasser; darauf Nympharum Planctus, Triumph Cupido's und Rückkehr der Jäger. — 3. Mercur, von Jupiter gesandt, mahnt Aen. zur Abreise. — 4. Aen. überträgt dem Achates die Sorge für die Schiffe. — 5. Chorus über die Fama, nach Aen. IV, 174 ff. — Der Epilog geht, wie zu erwarten war, in eine Verherrlichung der lebenden Elisa aus, die die todte weit übertreffe.

6. Ulysses Redux.

Dies ist das letzte uns bekannt gewordene Drama von Gager. Es wurde 1591 in Oxford aufgeführt. Die Quelle bildet natürlich die Odyssee, Gesang 14 und 16—23. Abweichungen von der homerischen Darstellung sind mit Ausnahme der nothwendigen Kürzungen im Allgemeinen vermieden. Wir finden hier nicht mehr so wenige Scenen wie im *Meleager;* doch ist der Stil, wie der Dichter selbst gesteht, von Seneca erborgt. Das Stück ist Thomas Sackville zugeeignet, und die Widmung enthält ein Lob seiner zwei Gedichte im *Mirror for Magistrates.*

Vlysses Redux | *Tragoedia Nova.* | *In aede Christi Oxoniae* | *publice Academicis re|citata, octavo Idus Februarii 1591.* | *Oxoniae* | *excudebat Josephus Barnesius* | *MDLXXXXII.* 12mo. Ohne Paginierung. Exempl. in der Bodl. Zuerst kommt hier der *Prologus ad Academicos*, worin der Genius Homer's gepriesen wird, und die

Zuhörer um freundliche Aufnahme gebeten werden. Es folgt die Widmung: *Illustrissimo Viro D. Thomae Sackevilo Buckhurstiae Baroni, Aureae Periscelidis Equiti . . . . Academiaeque Oxoniensis Cancellario* . . . Anrede an Sackville, dem die Universität so vieles verdanke, und der selbst so bedeutendes geleistet habe: *Quid enim ego de grauissima illa Thomae Sakuili in Henrici Staffordi Ducis Buckinghamiae tragoediam Inductione, adeoque de tragoedia ipsa loquar? Vere hoc dicturus sum, nihil me vnquam legisse nostra lingua scriptum tam magnificum ac plane heroicum, nihil tam cothurno atque ipsa aeternitate dignum.* — Durch Sackville sei es ihnen möglich, jetzt dieses Stück aufzuführen, ihm gebühre vor allen Dank. Datiert *ex aede Christi Oxoniae sexto Idus Maij, 1592 . . . Guilielmus Gagerus.* Dahinter stehn neun an den Autor gerichtete Gedichte, worunter eines von Matthaeus Guinne Joannensis, dem Verfasser von *Nero*, und ein Vers des Autors *ad Zoilum.* Darauf folgt noch eine Vorrede *Ad Criticum*, worin er sich gegen den Vorwurf vertheidigt, untragische Scenen in seinem Stücke zu haben.

Personae.

Prologus.	Ctesippus.
Vlysses.	Liocritus.
Minerua.	Procorum Turba.
Eumaeus.	Phemius musicus.
Telemachus.	Irus mendicus.
Chorus Ithacensium.	Penelope.
Melanthius (Ziegenhirt).	Euryclea.
Antinous.	Autonoe.
Eurymachus.	Eurinome.
Amphinomus.	Hippodamia.
Agelaus.	Melantho.
Pisander.	Philaetius (Kuhhirt).
Eurydamas.	Theoclymenus vates.
Polybus.	Medon.
Euryades.	Epilogus.

Actus Primus. 1. *Vlysses solus.* Er findet sich verlassen von den phaeakischen Schiffern auf fremdem Strande. — 2. *Vlysses. Minerua.* Ul. lügt Min., die er für eine Nymphe hält, zuerst an. Sie aber giebt sich ihm zu erkennen und fordert ihn auf, in Gestalt eines alten Bettlers die Freier im Hause zu bekämpfen. — 3. *Vl. Eumaeus.* Ul. bittet den Eum. um Aufnahme und schwört, daß sein Herr noch in diesem Jahr zurückkommen werde. — 4. *Telemachus. Eum. Vl.* Tel., der es bei den Freiern nicht aushält, kommt zu Eum. — 5. *Tel. Vl. Minerua.* Ul. giebt sich Tel. zu erkennen; dieser glaubt ihm erst, als Min. es bestätigt. Nach dreitägiger Rast bei Eum. will Ul. an den Hof gehn. — 6. *Chorus.* Er spricht in 21 sapph. Elfsilblern den Wunsch aus, Ul. möge doch heimkehren.

Actus Secundus. 1. *Eum. Vl.* Ul. will an den Hof, um dort Speise zu erbitten und seine Dienste anzubieten. Eum. räth ihm ab, der Bettler aber sagt, er habe schon Aergeres durchgemacht. — 2. *Melanthius. Vl. Eum.* Mel. beschimpft die beiden und stößt Ul. mit dem Fuße. Dieser bezwingt seine Wuth und wünscht ihm alles Schlechte. Aus dem Hause tönt ihnen Musik und Lärm entgegen. — 3. *Telem. Vl. Antinous. Eum. Eurymachus. Agelaus. Amphinomus. Phemius.* Tel. heißt den Bettler willkommen, aber Ant. fängt an zu schelten. Tel. weist ihn zurecht. Während Ul. von allen Speise erhält, wirft Ant. den Schemel nach ihm, weshalb Tel. und Amph. ihn tadeln. Phem. singt ein Lied auf den abwesenden Ul., seine Rückkehr wünschend. — 4. *Irus. Vl. Ant. Eurymachus. Tel.* Ir. beschimpft Ul. Die Freier wollen beide Bettler kämpfen sehen. Ul. besiegt Ir. sofort und zieht ihn an den Füßen hinaus. — 5. *Amph. Vl.* Ul. räth dem Amph., der ihn freundlich behandelt hat, das Haus zu verlassen, damit der zurückkehrende Ul. ihn nicht tödte. Amph. glaubt nicht an die Rückkehr. — 6. *Chorus.* Sie klagen über die Verderbniß der Jugend und wünschen die Rückkehr des Ul.

Actus Tertius. 1. *Penelope. Euryclea. Autonoe. Eurynome. Hippodamia.* Sie alle wünschen den Tod der Freier, besonders des Antin. Ein Lied des Phem. auf die Keuschheit wird gesungen. — 2. *Pen. Vl. Euryclea.* Pen. klagt ihre Bedrängniß, wie sogar Tel. lieber sähe, daß sie einen der Freier heirathe, als daß diese das ganze Erbe verschleudern. Sie habe versprochen, nach Vollendung dieses Gewands sich zu erklären, und seit drei Jahren löse sie jede Nacht wieder auf, was sie am Tage gewoben. Ul. giebt sich als Bruder des Königs von Kreta aus und beschreibt Ul., der auf der Fahrt nach Troja bei ihm Gastfreundschaft genossen habe. Er räth, den Bogen des Ul. den Freiern zum Wettstreit zu geben: niemand könne ihn spannen, bevor Ul. zurückkehre. — 3. *Amphin. Pen.* Amph. sucht vergebens Pen. zur Heirat zu überreden. — 4. *Vl. solus.* Ul. ist gerührt von der Treue der Gattin, aber Agamemnon's Schicksal veranlaßt ihn, sie noch weiter zu erproben. Er verbirgt sich, die Freier zu beobachten. — 5. *Melantho. Eurym. Vl.* Eur. bittet Mel. um ihre Liebe. Sie sagt ihm, Pen. sei nicht so spröde, wie sie scheine, und werde bald heirathen. Ul. wird bemerkt und warnt Mel. vor der Rückkehr ihres Herrn. Als sie ihn beschimpft, droht er, dem Tel. alles zu erzählen. — 6. *Vl. solus.* Er ist zornig über die Schlechtigkeit, die sich in seinem Hause breit macht. — 7. *Chorus.* Sie preisen die Treue der Pen.

Actus Quartus. 1. *Vl. solus.* Er beschließt, seine Rachbegierde noch zu bändigen. — 2. *Telem. Vl. Eumaeus. Melanthius. Philaetius. Melantho.* Alle gehen nacheinander an Ul. vorbei. Tel. sagt ihm, daß er, wie er ihm befohlen, die Waffen der Freier entfernt habe. Eum. freut sich, daß der Fremde jetzt besser behandelt werde. Melanthius schmäht ihn. Phil. bietet ihm seine Freundschaft an und wünscht, daß Ul. zurückkehre und die Freier bekämpfe. Melantho verhöhnt den Bettler. — 3. *Pen. Eurymachus. Tel. Ant.* und die anderen Freier. *Vl.* Pen. will dem folgen, der den Bogen des Ul. spannen könne. Tel. und die Freier versuchen es vergebens. Als Ul. bittet, es versuchen zu dürfen, widersetzen sich die Freier. Pen. aber fordert ihn dazu auf und verspricht ihm reiche Belohnung. — 4. *Tel. Ant. Vl. Eurym. Pisander. Agelaus etc.* Ant. verbietet dem Eum., den Bogen dem Bettler zu reichen, Tel. befiehlt es aber. Ul. erprobt den Bogen und sendet den Pfeil ab. Die Freier staunen und gehn ärgerlich in die Halle. — 5. *Vl. Eum. Philaetius. Tel.* Ul. giebt sich Eum. und Phil. zu erkennen; unter Freudenthränen danken sie den Göttern für seine Rückkehr. — 6. *Ant.*

Amphin. Theoclymenus. Melanthius. Ant. räth, den Tel. zu ermorden, Amph. widersetzt sich dem. Theocl., der Seher, prophezeit ein furchtbares Blutbad für die Nacht; die Freier verspotten ihn aber und bereiten ein Fest vor. — 7. *Chorus.* Sie klagen über Verweichlichung der Jugend, da keiner den Bogen gespannt habe.

Actus Quintus. 1. *Vl. [Tel. Phil. Eum.]* Die waffenlosen Freier sollen eingeschlossen werden, damit keiner der Strafe entgehe. — 2. *Vl. Pisander. Eurym. Proc. turba. Phem. Tel. Medon.* Ul. tödtet durch Pfeilschüsse zunächst Ant., dann die anderen Freier. Trotzdem einige um ihr Leben bitten, schenkt er keinem die Strafe. Nur Phem. und Medon werden geschont. Melanthius wird gefangen und einem schimpflichen Tode übergeben. Auch 12 Mägde, die sich den Freiern ergeben hatten, sollen gehängt werden. — 3. *Medon. Phemius.* Med. bittet Phem., wenn ihm der Schreck die Zunge nicht gelähmt habe, ein Lied zu singen. Dieser besingt den Apollo in 6 Strophen. — 4. *Philaetius. Melantho.* Mel. und die 11 anderen Mägde werden, mit Stricken um den Hals, zum Tode geführt. Mel. beklagt das Schicksal, das ihr durch Venus und Amor bereitet werde. — 5. *Eury-clea. Pen.* Eur. verkündet, daß der Fremde Ul. sei, wie sie selbst an der Narbe am Knie erkannt habe. Pen. kann es noch nicht glauben. — 6. *Tel. Pen. Vl.* Tel. und Ul. kommen auf Pen. zu. Sie fragt zunächst nach sicheren Kennzeichen, und als Ul. ihr Bett beschreibt, erkennt sie den Gemahl. — 7. *Chorus.* Sie preisen Pen. im Gegensatz zu Helena.

Epilogus. Lob Homer's, der dem Dichter den Stoff, und Seneca's, der ihm die Form geliefert. Das Ganze klingt in ein Kompliment auf Elisabeth aus:

. . . . . Vesta cui cedat locum
Charitesque summum et praepotens armis Dea
Cuius sub vmbrâ pacis et vitae otio
Perfruimur alto. iamque quod Ludos simul
Spectatis, illa fecit, et faciat diu
Precamur omnes. hoc dolet tantum, ac pudet,
Tam celsae Homerum deesse virtuti, licet
Homerus illam quis satis digne efferat?
Huic vos Elisae, quem decet, plausum date.

C. Freiere Nachahmungen der Seneca-Tragödie.

Die folgenden, romantischen Tragödien halten sich in ihrer Form noch durchaus an die klassischen Vorbilder, nehmen jedoch ihre Stoffe nicht mehr aus der Sage des Alterthums. Vorbilder gewährten vor allem die italienische, daneben vielleicht auch die deutsche Tragödie. Während die älteren Stücke nur sehr wenige Scenen in einem Akte erlauben, sind die späteren hierin etwas — nicht viel — freier. Wörtliche Anklänge an Seneca begegnen häufig.

7. Herodes.

Die Tragödie *Herodes* ist erhalten im MS. der University Library zu Cambridge Mm—I—24, einer sorgfältig geschriebenen Quart-Hs.

des 16. Jahrhunderts. Das Stück ist nicht vollständig in unserem MS. aufgezeichnet worden. Es schließt mit der zweiten Scene des fünften Aktes in der Mitte der Seite. Auch sind die folgenden Blätter leer, so daß der Schreiber selbst das Drama unvollendet gelassen hat. Zu fehlen scheint ein Chorgesang, der den Tod des Herodes meldet, und vielleicht auch ein Epilog, worin der Geist der Mariamne, oder Mariemma, wie sie hier stets heißt, seinen Rachedurst für gestillt erklärt. Der Dichter ist William Goldingham, von Trinity Hall, Cambridge, der 1567 Baccalaureus, 1571 Fellow dieses Hauses wurde. 1571 promovierte er auch als M. A. und wurde 1579 LL. D. und Advocate. Er hatte Grundbesitz in Dedham in Essex. Wann er starb, ist nicht ermittelt. Außer *Herodes* haben wir von ihm noch ein lateinisches Akrostichon an Thomas Seckford, *Master of the Requests*, in einem Briefe von Gabriel Harvey an Edmund Spenser, gedruckt in Haslewood's *Ancient Critical Essays, II, 302.* (Cooper, *Athenae Cantabrigienses II, 10.)* Die Zeit der Abfassung und Aufführung der Tragödie ist unbekannt. Goldingham widmet sie — wie Gager seinen *Ulysses* — *Honoratissimo Viro D. Thomae Sackuile, Equiti aurato, Domino de Buckhurst.* Dies bietet uns zwei, leider sehr weite, Grenzen: 1567 wurde Sackville Baron von Buckhurst, und 1588 Ritter des Hosenbandordens. Zwischen diese Zeitpunkte fällt das Datum der Widmung, denn es ist nicht anzunehmen, daß Goldingham diesen hohen Titel nicht erwähnt hätte. Vgl. die Widmung Gager's oben S. 239. Welches von den Cambridger Colleges *Herodes* in Scene setzte, wissen wir nicht.

Die Geschichte des *Herodes* war ein sehr beliebter Stoff für die Tragödie, doch war es fast nur sein Verhältniß zu Mariamne[1]) und der bethlehemitische Kindermord, was die Dramatiker anzog. Keines dieser beiden Themata hat Goldingham gewählt. Er stellt uns vielmehr die letzte Zeit des Herodes mit der Hinrichtung des Antipater dar. Die Quelle boten ihm *Flavius Josephus, Antiqu. Jud. XVII, 183—187* und *Bell. Jud. I, 662—664* (ed. Niese), also nur ganz wenige Sätze. Beide Abschnitte behandeln denselben Stoff. Frei erfunden ist die Scene zwischen Antipater und seiner Mutter, sowie der Tod der Letzteren. Nach *Jos. Ant. Jud. XVII, 78* war Doris von Herodes schon verstoßen worden, bevor Antipater eingekerkert wurde. Auch Antipater im Kerker ist Zuthat unseres Dichters. Herodes selbst ist viel edler als bei Josephus, wo er nicht viel Reue

[1]) Vgl. Landau in Koch's Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte, N. F., VIII, 175 ff., 279 ff. und IX, 185.

zeigt, sondern sich nur wahnsinnig geberdet. Das Ganze ist in die Form einer Seneca'schen Rachetragödie gekleidet, wobei der Geist der Mariamne die Rache fordert. Die einzelnen Scenen zeichnen sich, wie bei *Absalom*, durch große Länge aus: so hat Akt II, Sc. 1 gegen 170 Verse. Daß dadurch wohl die Reden an Feierlichkeit, aber nicht das Drama an Lebhaftigkeit gewinnt, ist klar. Jeder Akt hat nur zwei Scenen und einen Chorgesang. Die Personen sind, den wenigen Scenen entsprechend, nicht zahlreich.

Interlocutores.

Mariemma.	Nuntius.
Herodes.	Chorus.
Achiabus.	Doris.
Antipater.	Nuntius.
Custos carceris.	Ancilla.

Der Inhalt der Tragödie ist folgender:

Actus Primus. Mariemma sola. (*Iambici senarii.*)
Inferna linquens regna pallentis Iouis,
Vetitum sereno transtuli coelo caput,
Vltrice Stygiam praeferens dextra facem.
Haec nuptiales taeda conciliet rogos,
Hoc igne dirus flagret Herodes mihi,
Tristesque amores pectore incenso hauriat.

Her. soll an der Liebe zu ihr jetzt zu Grunde gehn. Das Leben soll ihm auf jede Weise vergällt werden, und doch soll er den Tod nicht erreichen können. Dies soll ihre Rache sein. — 2. *Herodes. Achiabus.* Her. klagt, daß ihn der Himmel seine Verbrechen so klar erkennen lasse. Jedem sei er verhaßt, nachdem er Gattin, Bruder und Kinder umgebracht habe. Jetzt trachte ihm sein Sohn Antipater mit Gift nach dem Leben. Er wünscht sich den Tod. — 3. *Chorus (Sapphici).* Stets ereilt den Stolzen die Strafe. Das Gewissen treibt den Grausamen zur Verzweiflung.

Actus Secundus. Antipater. Custos carceris. (*Iamb. sen.*) Ant. verabscheut Her. Er gesteht, daß er ihn vergiften wollte; aber Verbrechen durch Verbrechen zu rächen, sei Recht. Der Kerkermeister bittet ihn, den Trotz aufzugeben. Das Volk verlange seinen Tod, nur Her. schütze ihn noch. Er möge die kurze Zeit, während der er den Kerker verlassen dürfe, genießen. Ant. aber meint, es sei bloß Grausamkeit, wenn Her. sein Urtheil aufschiebe. Er wolle lieber zurück in den Kerker, da ihn der Anblick Jerusalems nur schmerze. Er will sich nicht selbst tödten, sondern sich dadurch an Her. rächen, daß er ihn entweder ermordet, oder ihn zu einem neuen Verbrechen, den Sohn zu tödten, zwingt. — 2. *Chorus. Nunt.* Nunt. berichtet, daß sich Her. im Wahnsinn, Mariemma anrufend, selbst erstechen wollte, doch daran verhindert wurde. Jetzt lebe er dem Tode nahe. Das Volk habe schon zur Leichenfeier gerüstet. — 3. *Chorus.* Er beklagt das Geschick des Her. Die den Tod herbeisehnen, sind so elend wie die ihn fürchten.

Actus Tertius. Her. Achiabus (Iamb. sen.) Her. fürchtet seine eignen Verbrechen. Um nicht neue zu begehn, sucht er den Tod. Ach. belehrt ihn, daß Selbstmord auch Verbrechen sei. — 2. *Custos carc. Her. Chorus. (Iamb. sen.* u. *Troch. tetr. catal.)* Der Kerkerm. erzählt, daß Antip. bei der Nachricht vom Tode des Her. triumphierend die Freiheit verlangt habe. Her. schwankt, ob er seinem Sohn unterliegen, oder dadurch, daß er ihn tödten lasse, ein neues Verbrechen begehn solle. Der Gedanke an Mariemma zwingt ihn, letzteres zu wählen. — 3. *Chorus (Anap. dim. et mon.* u. *Choriamb. Glycon.).* O eitler Glanz der Macht, wie viele gehen an dir zu Grunde! Wäre Antip. mit wenigem zufrieden, dann wäre er nicht so tief gefallen.

Actus Quartus. Antipater. Chorus. (Anap. dim. et mon. u. *Iamb. sen.).* Ant. fragt, woher sein Unglück komme. Heischt ein Schatten Rache, oder haßt ihn das Volk? Chor. sagt, es sei das Schicksal. Ant. wünscht, er wäre eines armen Bauern Sohn. Doch werde er die verdiente Strafe leichter tragen. — 2. *Doris. Chorus. Antipater. (Iamb. sen. acat.* u. *Iamb. dim. cat.).* Doris bejammert das Schicksal ihres Sohnes und will ihn wenigstens bis zum Tode nicht verlassen. Aber Ant. sagt, er habe allein den Tod verdient und wolle allein sterben. Der Mutter Thränen bereiten ihm nur Schmerz. Weinend nimmt Dor. Abschied. — 3. *Chorus. (Anap. dim. et mon.).* Das Glück ist stets unbeständig, das Unglück nicht. Das Haus des Her. ist von Verbrechen zu Verbrechen durch das Schicksal getrieben worden. Er erzählt die einzelnen Frevelthaten.

Actus Quintus. Nuntius. Herodes. (Iamb. sen). Nunt. erzählt, Ant. habe, auf Golgatha angelangt, selbst seinem Leben durch das Schwert ein Ende gemacht. Her. beklagt jetzt, den Sohn verdammt zu haben, und befiehlt, die Leiche zu bringen. — 2. *Ancilla. Chorus. Herodes. Achiabus.* Anc. berichtet, daß Doris sich erhängt habe. Her. will sich verzweifelnd in sein Schwert stürzen, aber Ach. entreißt es ihm. Her. beneidet Antipater. Ach. läßt die Leichen wegschaffen.

Her. *Quo chara rapitis corpora? En amens sequar,*
Addarque tristi funeri ingratus comes.
Non impediri morte cupientes queunt,
Debentue, semper ianua obscuri Stygis
Hiat patenti cardine, et cunctos vocat
Vrgente cliuo peruium ad manes iter.
Ditem undecunque adire cupienti licet,
Ingrata nil haec cura proficiet mihi
Laborque vester, mortis inueniam viam,
Animamque tardam carcere infausto extraham.
Omnis volentis facilis et prona est via.

Hier schließt die Hs.

8. Solymannidae.

Brit. Mus. MS. Lansdowne 723, Papier 4°, ff. 43—63 enthält die Tragödie *Solymannidae.* Auf allen Blättern steht als Kopf *Solymannus.* Verfasser und Ort der Aufführung sind nicht angegeben. Auf Fol. 43 steht:

Solymannidae, Tragoedia.

Personae 15.

Sarpho legatus Tartariae.
Alauna illius comes.
Solymannus rex.
Rhode regina.
Roxanes, Hybrachymus, Ajax } bassae.
Selymus filius Rhodes.
Mostis Sacerdos.
Mustapha filius Solymanni.
Achomates.
Duo nuncii.
Chorus armatorum Mutpharacarum.
[Umbra Selymi I].

Solymannidae
Lugubris exitus Mustaphae et G[angeri] } 1581 Martiis.

Das Argumentum folgt:

Ad Mustapham Tartarorum legati de nuptiis inter eum et Tartarorum regis filiam veniunt. Ab illo ad Solymannum patrem mittuntur. Sed cum Solymannus potentiam videret Mustaphae queri, idque sibi perniciosum fore suspicaretur, e provincia Mustapham vocari iussit. Hic Rhode uxor Solymanni ut aditum Selymo ad regnum patefaceret Mustapham occultis criminibus in suspicionem vocat apud patrem. Suspicionis omnes causas Hibrachymus bassa refellit; statimque et ipse a Rhode et Roxane qui acerrime illum oppugnabant opprimitur. Ita facile Mustapha circumuentus, cum primum in Patris conspectum venisset, neruo strangulatur. Et illius frater Ganger patris factum detestatus et doloris magnitudine victus seipsum interficit.

Das Stück beginnt mit den Worten (gesprochen von einem Mitglied des Chors?):

Quis hic hiatus in solito novus specu?
Quis iste fumus? an Ditis nigri domus
Ab imo rupta furias mittit solo?

Es erhebt sich der Geist des Selymus (I, des *Vaters Solymans II*), um den ergang seines Hauses durch das Verbrechen der Königin gegen ihre Stiefkinder ıuszusagen. Sarpho und Alauna kommen zu Solyman. Der Erstere verkündet Zweck seiner Sendung, zu bitten, daß Mustapha die Tochter des Tartarenkönigs athe. Sol. schiebt die Antwort auf. Auf seine Fragen beschreibt Al. die Freude tapha's an der beabsichtigten Heirath und sein kriegerisches Auftreten. Sol. let sofort nach seinem Sohn und Achomates. Der Chor erörtert die grundlose cht Sol.'s, Must. könne zu viel Macht erlangen und sie gegen ihn anwenden.

Rhode sagt ihrem Sohn Selymus, sie wünsche den Thron für ihn. Er weiß t, wie dies zu erreichen, und hegt Bedenken, das nothwendige Verbrechen zu begehn. r sie erklärt, sie selbst werde den Lauf der Ereignisse lenken: er habe sich für die Herrschaft vorzubereiten. Rhode beräth mit Roxanes, wie Must. am en wegzuräumen sei. Rox. ist gegen die Ermordung Mustapha's, will ihn aber h Henkershand fallen lassen. Solym. muß überzeugt werden, daß sein Sohn seinem Throne trachte, dann wird sich seine Liebe in Haß verwandeln, und Erfolg ist gewiß. Der Chor behandelt die Treulosigkeit der Weiber.

Rhode verklagt Must.; Sol. ist wüthend und erschreckt über das angebliche brechen seines Sohnes, und fragt Hybrachymus darüber. Dieser weist alle chuldigungen zurück und zeigt, daß Must. bei allen Erfolgen im Kampf oder

bei Verträgen stets den Ruhm Sol.'s im Auge hatte. Durch die beabsichtigte Heirath würde nur Solym. zugleich Herr des Tartarenreichs werden. Sol. ist von der Treue seines Sohnes überzeugt. Rhode und Rox. sehen, daß sie, um ihren Zweck zu erreichen, zuerst Hybr. loswerden müssen. Rox. hat ein Buch, wo er alle Thaten des Hybr., seit dieser zu seiner Stellung kam, aufgezeichnet hat. Damit will er ihn verderben. Darauf ein doppelter Chorus, über die Hilfe, die ein treuer Freund bringen kann, und die schädlichen Folgen, wo Vernunft nicht herrscht.

Sol. liest mit Hybr. dessen Thaten durch, tadelt ihn für Fehler im Krieg oder schlechten Rath. Hybr. vertheidigt alles. Schließlich bringt Sol. eine Urkunde vor, zu der Hybr. (anscheinend — die Stelle ist nicht ganz klar) des Königs Siegel gefälscht hat. Hybr. gesteht sein Vergehen, bittet vergebens um Gnade und wird in's Gefängniß abgeführt. Hinrichten lassen kann ihn Sol. nicht; denn er hat feierlich geschworen, ihn, solange er selbst lebe, zu schützen. Aber der Priester Mostis zeigt ihm, wie er diesen Eid umgehn könne. Die That soll geschehen, während Sol. schläft. Schlaf sei nicht Leben, sondern das Abbild des Todes. Der folgende doppelte Chor beklagt den Eifer der Menschen, Verbrechen der Fürsten zu fördern, und den Fall des Hybr. Während noch der Chor spricht, kommt ein erregter Bote; nach ihm erscheint Must., der, vom Chor begrüßt, nach den Ereignissen fragt. Der Bote erzählt die Ermordung des Hybr. Achomates warnt Must. vor den Ränken der Stiefmutter und räth ihm zur Flucht. Aber er ist zu stolz. Ueberdies hat er vor zwei Tagen einen Traum gehabt, worin Mohammed ihm versprach, daß er nach drei Tagen mit ihm in den seligen Gefilden wandeln werde. Diese erklärt Must. als das Reich seines Vaters, die Tage als Jahre. Achom. sieht darin die Ankündigung von Must.'s Tode.

Sol. begrüßt seinen Sohn mit erheuchelter Freundlichkeit und läßt ihn von seinem Gefolge zu einem Thron im Palaste führen. Als Must. abgegangen ist, befragt Sol. den Ach. über seinen Sohn. Die Antwort ist voll Lobes: M. sei edel, tapfer, keusch, stets treu seinem Vater. Sol. ist überzeugt von der Unschuld Must.'s und will den Todesbefehl zurücknehmen. Es ist zu spät. Ein Bote kommt und schildert, wie 12 Eunuchen Must. auf seinem Thron erdrosselt haben. Darauf folgt die Nachricht, daß Ganger aus Gram sich auf des Bruders Leiche selbst getödtet habe. Ein Epilog am Schlusse des Stückes endet:

Mustapha crudeli periit decreto patris,
Nouercae scelere, Roxanis bassae dolo.
Feralis olim Poenus Romuleo trucem
Se vouit hostem populo semper fore.
Erat cruentus, asper, immitis, minax,
In Marte saeuus, in proelio ferox graui,
Poterat nocere, sese nociturum fero
Admonuit voto. Nos orbis rector sacro
Auxilio seruat: armat in natos patrem
Virtutis hostes poenas in proprias ciens.
Haec nos in scena dedimus, non pluribus eget
Solertes animi. Rebus hic finem damus.

Der Solyman des Dramas ist Solyman II., der Große, der den Thron seines Vaters Selim I. 1520 bestieg, und dem sein Sohn Selim II. 1566 folgte.

9. Tomumbeius.

MS. Bodl., Rawlinson Poetry 75, IX + 48 fol., «Ende des 16. Jahrhunderts geschrieben von G. Salterne» (Madan, *Sum. Cat. of Western MSS. in Bodleian Lib.* III, p. 297). Halliwell verlegt das MS. in's 17. Jahrhunderts. Daß Fleay's Angabe, das Drama stamme aus dem 17. Jahrhundert, unrichtig ist (ausgenommen vielleicht 1601 oder 1602) zeigt die Widmung an Königin Elisabeth. — Der Titel lautet: *Tomumbeius siue Sultanici in Aegypto Imperii Euersio. Tragoedia noua auctore Georgio Salterno Bristoënsi.* Der Ort der Aufführung ist unbekannt. — Fol. 2 enthält ein Gebet *Ad unum Opt. Max.* inc.: *O siue lux es, nocte profundior.* Auf Fol. 3 steht eine Widmung von 5 Strophen *Ad unicam Serenissimam*[1]):

Elisam tenerae dicite virgines
Intactam pueri dicite virginem
Reginamque supremo
Dilectam penitus Deo.

expl.: *Nunc belli lacrymosi et famis aridae*
Pestes a populo et patria, in impias
Conuertet cito gentes
Lenitus precibus tuis.

Interlocutores.

Astraea siue justitia Diuina.
Tomumbeius Sultanus.
Calipha sacerdos et consiliarius Sultani.
Albuchomar Seiecticae princeps.
Mamalluchi duo.
Selymus Turcarum Imperator.
Nuncii duo.
Rusticus.
Chorus.

Argumentum: *Funestis armis immolabat Persiae*
Origine Scytha Selymus, Ottmannus patre,
Ditione Turca, saevus, acer, impius.
Obstabat illi Gaurius Nili potens
Sultanus armis, at minor Selymo tamen.
Caeso hoc Tomumbeium Mamalluchi eligunt,
Binisque fusi praeliis, Seiecticam
(Hosti relicta regia Alchayro) petunt.
Id fert moleste Albuchomar Exarchus loci,
Suamque minui credit hinc potentiam.
Selymum paratas igitur insidias docet
Ubi ante bellum Principi suasit suo;
Utrique falsus Regi et Hosti proditor.

---

[1]) Fast wörtliche Nachahmung von Horaz, Carm. I, 21. — K.

Tempus per illud, pacis ergô Nuncium
Quem fessus armis (arbitror) misit Scytha,
Caedunt Mamalluchi. Inde et hinc gliscit furor.
Ruitur in arma; pariter Aegyptus ruit.
Fugit et palude se tegit Princeps Phari,
Extractus inde ad miseriae exemplum, gulâ
Fractâ enecatur. Funus hoc Nili fuit,
Regnique finis ultimus Sultanici.

Astraea, die als letzte der Götter die Erde verläßt, kehrt zurück zum Reiche des Nil. Wegen seiner Ungerechtigkeit gegen die erwählten Kinder Gottes hat dies durch Jahrhunderte seine Rächerhand gefühlt. Noch jetzt vollbringen die Mameluken furchtbare Thaten. Sie sollen durch die Türken bestraft werden, damit sie ihre Kinder Gerechtigkeit lehren. — Tom. klagt dem Cal. das Schicksal des Reiches. Alles geht, wie Gott will; des Menschen Mühen sind vergeblich. Cal. antwortet, dieses Unglück sei nicht das Werk eines Gottes, der sich am Elend der Menschen freue; es sei die Strafe für Frevel. Aber Tom. sagt, Gott thue mit dem Menschen, wie der Wind mit dem Wüstensand. Cairo's Fall, die Flucht des Tom. zu Albuchomar seien das Werk eines unabänderlichen Fatums. Trotz Cal.'s Rath und Trost hegt er keine Hoffnung. — Albuchomar ermahnt Tom., mit aller Macht sich dem eindringenden Feind zu widersetzen. Cal. räth, den günstigen Moment zu benutzen. Aber Tom. will jedes Mittel annehmen, nur nicht Krieg. Alb. allein gelassen, überlegt die Situation: er hofft, im Trüben zu fischen. Die Macht der Feinde steigt. Von Tom. kann er nichts erlangen; eher verliert er an ihn die Herrschaft über sein eigenes Land. Er will nicht länger seinen Treuschwur halten. Die Mameluken sollen überredet werden, ihren König zum Kriege zu drängen, damit nicht, wenn Friede geschlossen werde, Alb. den Verrath büße. — Der Chor (im selben Metrum) warnt vor Verrath, der nie ungerächt bleibe.

Alb. zeigt einem der Mameluken, daß Tom. entschlossen sei, Frieden zu schließen und sein Land dem Eroberer abzutreten. Der Mam. ist wüthend und will lieber seinen König ermorden als den Verrath dulden. Tom. kommt, er ist schwankend, ob er Frieden oder Krieg wählen solle. Auf Alb.'s Drängen bittet ihn der Mam., den alten Muth zu bewahren im Gedanken an die früheren Erfolge (z. B. die Vertreibung der Britten aus Syrien). Alb. schließt sich ihm an. Tom. ist zu furchtsam, um einen Krieg zu unternehmen. Aber was er offen nicht wagt, will er doch durch geheime Wege erreichen. — Die beiden Mam. sind eifrig bestrebt, ihr früheres Reich wiederzugewinnen und die verhaßten Türken zu vertreiben. Da erzählt Cal., daß ein Abgesandter zu Friedensunterhandlungen gekommen sei. Die Mam. sind überzeugt, daß er ein Spion sei, und beschließen ihn zu tödten, trotz der Ermahnungen Calipha's, seinen geheiligten Stand als Gesandter zu achten. Auch der Chor bittet sie, zu bleiben, und verkündet furchtbares Verhängniß, wenn die That geschehe.

Cal. setzt in langem Monologe die Ereignisse auseinander: Tom. bereitet Kampf und Kriegslisten. Alb. ist zu den Türken geflohen. Das Land liegt offen dem Sieger zu Füßen. Nur eine Hoffnung bleibt: daß Selymus selbst ermordet werden könne. Aber er hat einen Boten gesandt, um Frieden anzubieten. Die Mam. beabsichtigen ihn zu ermorden — ein schreckliches Verbrechen, doch um sein eignes Leben zu wahren, hat Cal. zu schweigen. Aber er kann nicht und will ein Mittel

suchen, es seinem Herrn zu enthüllen. — Tom. ermuthigt seine Leute zu der Schlacht, die er für den nächsten Tag verspricht. Cal. bittet Gott, das Unglück Aegyptens zu erleichtern. Drei Chöre folgen: der erste fordert zum Gebet um Sieg auf, der zweite spricht dieses Gebet, der dritte erklärt schmerzlich, daß die Bitte zu spät komme.

Cal. fragt seinen Herrn nach den Sorgen, die ihn nicht schlafen lassen. Es ist der ungewisse Ausgang der Schlacht, was Tom. ängstigt, und furchtbare Träume. In diesen sieht er sich selbst als Flüchtling, wie er sich in einem Morast verbirgt, aber hervorgezogen wird. Er möchte gerne die Orakel darüber befragen. Cal. erklärt, solche Träume müßten beachtet werden, und verspricht, während Tom. im Sessel schlafe, durch seine Kunst die Gestalt des Selymus zu beschwören, dass dieser selbst seine Absichten erkläre. Sel. erscheint. Seine Worte zeigen, daß er den Frieden gewünscht hat und bedauert, daß Tom. ihn abgewiesen habe und geheime Banden vorbereite, die ihm nach dem Leben trachten. Alb. erscheint mit einem Boten. Der letztere erzählt, wie die Mam. in einem abgelegenen Wald den Friedensboten des Kaisers erschlagen haben. Dieser Frevel erweckt die ganze Wuth des Selymus, und er befiehlt einen erbarmungslosen Krieg. Tom. erwacht. Das Verbrechen, das ihm Cal. im Traum enthüllt, hat jeden Gedanken an Widerstand von ihm genommen. Jetzt sucht er nur sich selbst zu retten. — Der Chor beklagt den Frevel, der so Aegypten verderbe.

Ein Bote tritt fliehend auf und erzählt dem Chor auf dessen Bitten den Verlauf der Schlacht. Nach zeitweiligem Erfolg sind die Mameluken geschlagen worden, und Tom. ist geflohen. Der Chor beklagt (in 4 Abschnitten) das Unglück und nimmt Abschied von dem vernichteten Vaterland. Der Bote bleibt, um den Ausgang zu erfahren. — Tom., sein Schicksal bejammernd, sucht Schutz in einem Moraste, von dem Boten beobachtet. Hier hofft er sicher zu sein, aber er erinnert sich seines Traumes und preist Cal. glücklicher, der in der Schlacht gefallen sei. Tom. wird nun von einem Bauern, den die von Selymus ausgesetzte Belohnung lockt, hervorgezogen und erbarmungslos weggeschleppt. Das Stück schließt:

Nun. *Heu sancte Nile genitor, heu regnum vetus,*
Flammam videmus et sacri bustum loci,
Bustoque ab imo tristis auditur sonus,
Seruato jus et metue, mortalis, Deum.

Astraea. *Recte locutus es, arbor infoelix habet*
Regale corpus, ultimum excidium Phari.
Et nunc minaci tendit ad Superos gradu,
Ruiturus aeque fastus olim Turcicus.
Illum nefanda scelera damnarunt Stygi,
Hunc euehunt ad sceptra non tantum Poli.
Euertit illum justa vindictae manus,
Et hic peribit vindicis justi manu.

Tomumbeius ist, wie Madan zeigt, Tuman Bey, der 1516 Sultan von Aegypten wurde.

Das Drama folgt genau dem Muster Seneca's; die Metra der Chöre variieren in Seneca'scher Manier. Zahlreich sind wörtliche Nachahmungen Seneca's, und die Beschreibung des Haines durch den

Boten, in dem der Abgesandte des Selymus ermordet wird, ist dem *Thyestes* nachgebildet. Auch Anklänge an Virgil finden sich. Die Zeilen (fol. 34 b):

Tuus Philippos et ruinam Publicam
O Brute, vidit Genius, et mens Caesarem
Praesaga monuit jam propinqui termini

deuten möglicherweise auf Shakespeare's Julius Caesar, können aber natürlich sich auch auf Plutarch beziehen.

10. Perfidus Hetruscus.

Enthalten im MS. Bodleiana, Rawlinson C. 787, 4°, 47 fol., Papier, 17. Jahrhundert. Datum und Ort der Aufführung sind unbekannt. Fol. 1 hat folgendes Personenverzeichniß:

Sorastanus dux Hetruriae.	Medicus.
Pandolphus frater ejus.	Servus Pandolphi.
Columbus } filii Sorastani.	Morelli } Consilia eij.
Lampranus } filii Sorastani.	Lansoro } Consilia eij.
Cappuchio Monachus.	Collose(ca) Carnifex.
Grimalfi Jesuita.	Servus Columbi.
Sacerdos.	Umbrae 6.

Ein Prolog leitet das Stück ein: *Lepida salvete capita, lepida, ferreus | vetat dolor; et ulceratum maerore pectus, | Ingenii, at capitis uterus, jam dolore | gravidus; tempore, velut obstetricis dextra | pluviet lachrimas: Tragoedia agetur | nigra tumescens bile, madefacta sanguine, | non inimico, sed fraterno; e gemminis | microcosmi fontibus, Heracliteas plusquam extrahens lachrimulas; ut ipse superciliosus | Irrisor fletuum, sub tanto doloris ingemiscens | pondere; ni lachrimas diffueret totus; | et videndo satur, tripudiantem e fibris | arceret animam: dicens, sat gaudio, laetisque datum est. | Tristior tragoedia agi nequit, vel in | infortunatis insulis* etc.

Sorastanus liegt auf dem Todtenbett. Pandolphus an seiner Seite, und Columbus und Lampranus, die mit dem Arzt hereinkommen sind, beklagen seine Krankheit und beten, daß er am Leben bleibe. Aber er empfiehlt Pand. seine Söhne und stirbt. Alle beweinen ihn. Pand., allein gelassen, bedauert, daß er nur den Schein der Macht habe, und beschließt, sich selbst die Krone anzueignen. Capp. kommt und fragt nach dem Grunde von Pand.'s Kummer. Dieser erklärt seinen Wunsch und sucht Capp. zu überreden, die Knaben zu tödten. Capp. weigert sich und wird von Pand. erschlagen. Grimalfi kommt und bewährt sich als besseres Werkzeug: auf das Versprechen hohen Lohnes ist er bereit, die Knaben zu ermorden. Diese kommen und beweinen ihren Vater:

Maestus, ah maestus, properat per undas,
Rector ignorans radiantis orbis,
Mersit hunc limphis, tumulo carentem,
fulmine numen. (5 Strophen.)

Grim. kommt auf sie zu als Geist des Sorastanus. Für sie, behauptet er, habe er die Unterwelt gelassen, wo ihre Mutter sie erwarte. Die Knaben erklären sich bereit, das Leben zurückzugeben, das er ihnen gab. Der Geist geht auf sie los,

um sie zu umarmen. In diesem Momente erscheint der wirkliche Geist des Sor., weist Grim. zurück und verflucht ihn. Grim. wirft seine Verkleidung ab; der Geist schilt ihn das ärgste Ungeheuer, einen Jesuiten, und erschlägt ihn. Dann nimmt Sor. Abschied von seinen Söhnen und ermahnt sie, so zu leben, daß sie sich vor dem Tode nicht fürchten: aber wehe! er prophezeit, daß sie der Treulosigkeit weichen werden. Pand. läßt sich durch das Fehlgehn des ersten Versuchs nicht abschrecken. Er verleumdet jetzt Col. bei seinem Bruder, daß er sich den Thron aneignen wolle. Lamp. ist wüthend und schickt Pand. nach Col. Während er weg ist, fällt Lamp. vor Schmerz in Ohnmacht. Als er erwacht, beschuldigt er Col. der Verschwörung gegen ihn. Dieser weist es zurück, und als Zeugen die Anklage bestätigen, bittet er Jupiter, die falschen Zeugen zu erschlagen. Es blitzt, und die Zeugen fallen zu Boden. Nun sagen aber auch Morelli und Lansoro gegen ihn aus: das wird sein Verderben. Um seiner früheren Liebe willen tödtet ihn Lamp. nicht, sondern verbannt ihn. Er bittet um ein Schwert zur Vertheidigung gegen die Barbaren, was ihm gewährt wird. Dann sagt er allen Lebewohl. — Dem Col. im Exil erscheint der Geist des Sor. Er ruft die Rache des Himmels auf Pand. herab und bittet seinen Sohn, heimzukehren und Pand. zu tödten. Col. verspricht zu gehorchen. — Lamp. trauert im Schatten der Nacht, daß all seine Freude dahin sei mit dem Bruder, den er liebte. Der Priester kommt, und ihm entdeckt Lamp., daß ihn im Schlafe eine schreckliche Erscheinung geängstigt habe. Während er spricht, kommt sie wieder — es ist Sorastanus. Er fragt wiederholt «Wo ist dein Bruder?» Lamp. ist erschrocken: er weiß es nicht. In diesem Augenblick kehrt Col. zurück und wird freudig von Lamp. empfangen. Sor. trägt ihm nochmals auf, Pand. zu tödten, und verschwindet. Pand. kommt mit Lansoro. Erschreckt durch Col.'s Rückkehr, muß er mit ihm fechten und sendet nach einem Schwerte und nach Wein. Die Kämpfer werden beide verwundet und trinken ermüdet von dem Weine, Pand. aus Versehen von dem vergifteten, den er für Col. vorbereitet hatte. Beim nächsten Gange fällt er nieder, bekennt sein Verbrechen, und stirbt anscheinend am Gifte.

Der Sieg des Col. wird mit Prunk gefeiert. Während alle die Becher an den Lippen haben, erscheint — Pandolphus. Zuerst für einen Geist gehalten, zeigt er bald, daß er lebendig ist, und beschuldigt neuerdings Col., gegen seinen Bruder zu konspirieren. Er verbirgt eine «bombarda» in den Kleidern des Col. und deckt sie dann auf. Der Diener des Col. erklärt, daß sie, wenn sie seinem Herrn gehöre, sicher nicht tödtlich sei. Darauf tödtet ihn Pand. damit. Lamp. ist jetzt von seines Bruders Schuld überzeugt und übergibt ihn dem Liktor. Col. beugt sein Haupt, um den Todesstreich zu empfangen, als plötzlich sich ein furchtbarer Sturm erhebt, und die Stimme des Sor. ruft, daß Col. nicht sterben solle. Die Hinrichtung muß aufgeschoben werden. Trotz der Vorstellungen des jetzt reuigen Lansoro und des Mitleids des Henkers erdrosselt Pand. den Col. im Kerker. Wieder bereut Lamp. und würde zur Hölle hinabsteigen, um seinen Bruder zurückzuholen. Er fällt in eine schwere Krankheit und bittet Pand. ihn zu tödten, damit er mit Col. vereint sei. Pand. weigert sich. Der Arzt bringt ihm einen Umschlag, um ihn Lamp. nach einer Stunde zu geben. Während Lamp. schläft, beschmiert Pand. Krone und Umschlag mit Gift. Lamp. erwacht, wirft im Todeskampfe Krone und Umschlag weg. Der Arzt kommt, und diesen beschuldigt er, den Umschlag vergiftet zu haben. Um seine Harmlosigkeit zu beweisen, wendet ihn der Arzt bei sich selbst an und fällt todt hin. Der Tod des Lamp. folgt sofort.

Pand. wird jetzt zum Herzog ausgerufen. Der Priester krönt ihn. Aber Pand. hat vergessen, das Gift zu entfernen und stirbt durch seinen eigenen Verrath, seine Verbrechen bekennend und in seinem Todeskampfe von den Geistern aller, die er gemordet, geschmäht. Das Stück schließt:

Pand. *Extirpat animam immensum virus,*
venio mater Hecate venio, Ixion venio,
hic linquam clades, in tartaro pergraecabor:
Comesque adero Caesaribus. domitoribus hominum
famaeque ac naturae monstris, plaudite manes.
fuliginosi Plutonis incolae, asseclae Proserpinae
date taedas, date nitro, sulphure, crassoque sanguine
funiculum delibutum, vt inamabilem
invisam Ditem lustremque Cocyti antra,
date sceptrum, secures, date vestes fati adamantinas,
ligabo cerebrum, date coronam, imperabo
morti, et adhuc ovantem funere
deducite ducem, Dux Hetruriae, prorex Erebi
e vitae proscaenio indignabundus exit.
Plaudite manes.

Dieses Drama zeigt weit weniger Einfluß Seneca's als die beiden vorhergehenden Tragödien, obwohl sich Spuren davon finden, besonders in den Monologen über die Sorgen der Krone und den Reiz des Thrones.

11. Roxana.

1. *Roxana | Tragoedia | olim | Cantabrigiae | acta in Col. Trin. | Nunc primum in lucem edita | summaque cum diligentia | ad castigatissimum exem|plar comparata. | Cui accesserunt etiam Argumenta. | Londini, | Excudebat R. Badgerus, impensis | Andreae Crook, ad sig|num nigri Vrsi in Caemiterio | Paulino. 1632* (am 1. März, nach der Bemerkung des Druckers am Schluß). — 2. *Roxana | Tragoedia | a plagiarii unguibus vin|dicata, aucta, & agnita | ab Authore | Gulielmo Alabastro. | Londini, | Excudebat Gulielmus Jones. | 1632.*[1]) Außer diesen beiden Drucken existieren noch mehrere Handschriften: MS. Trinity College Cambridge, don. G. A. Wright 1897, Papier Fol., 17. Jahrhundert, das vier lateinische Dramen enthält, No. 3: *Roxana, Authore Domino Alabaster;* MS. Univ. Lib. Camb. Ff—II—9., Papier Fol.; 17. Jahrhundert, und MS. Lambeth Palace 838, Pap. 4°; 17. Jahrhundert, das fünf lateinische Dramen enthält: der Titel fehlt hier, aber am Schlusse steht *finis Roxanae Alabastricae.* — Der Verfasser des Stückes ist William Alabaster, der, in Westminster erzogen, 1583

[1]) Auf dem Titel findet sich u. a. das Bild einer Theatervorstellung.

in das Trinity College, Cambridge, eintrat, am 7. Juli 1592 in Oxford seinen Magister sich holte, 1595 Kaplan des Grafen Robert von Essex auf seiner Reise nach Cadiz wurde, und 1640 als Rektor von Tharfield, Hertfordshire, starb. (Vgl. Fleay, *Chron. of Drama*, I, p. 23.) *Roxana* ist also zwischen 1583 und 1592 im Trinity College, Cambridge, aufgeführt worden; — wohl nicht sehr lange vor 1592, denn Alabaster giebt in der Vorrede seines Druckes, 1632, das Datum als ungefähr 40 Jahre früher an: *Ante quadraginta plus minus annos, morticinum hoc edidi duarum hebdomadarum abortum, et unius noctis spectaculo destinatum, non aevi integri.* In derselben Vorrede, die an (Sir) Ralph Freeman[1]) gerichtet ist, sagt unser Autor, er sei durch die Veröffentlichung eines korrupten Exemplars zur Herausgabe seinerseits veranlaßt worden. Er meint damit den zuerst angeführten Druck. Welches aber die Verschlechterung sein soll, ist billig nicht einzusehen, da die erste Ausgabe nur sorgfältiger gedruckt ist. Alabaster aber hatte dem Plagiator eigentlich nichts vorzuwerfen. *Roxana* ist nämlich eine sehr getreue Bearbeitung der *Dalida* des Luigi Groto, des Cieco di Hadria.[2]) Alabaster hat, wohl um dies zu verbergen, die Namen zum Theil geändert, wie die Nebeneinanderstellung zeigt:

Dramatis Personae.	*Persone parlatrici.*
Moleontis umbra.	1. Ombra di Moleonte.
Mors.	2. Morte.
Suspicio.	3. Gelosia.
Oromasdes Rex.	5. Candaule Re.
Atossa Regina.	7. Berenice Reina.
Bessus.	6. Segretario [heißt i. Stücke auch Besso].
Arsaces Senator [Boulephorus *Trin*].	8. Consigliere.
Roxana Moleontis filia.	10. Dalida.
Sisimithres Roxanae filius.	11. Fanciullo.
Ariaspe filia.	9. Fanciulla.
[Spitamerus *Trin*] Nuncius.	12. Messo.
Damiana nobilis aulica.	9.. Damigella.
Chorus famularum Reginae.	4. Choro.

Daß sich unser Bearbeiter gerade diese Tragödie aussuchte, zeugt von einem recht derben, blutigen Geschmack, mit dem er übrigens in seiner Zeit nicht vereinzelt ist. Doch kommen so viele Greuel

[1]) Bekannt als Dichter der Tragödie *Imperiale.* Vgl. Fleay a. a. O. I, 235.

[2]) *La Dalida. Tragedia nova di Luigi Groto, Cieco di Hadria. Con Privilegio. In Venetia MDLXVII.* — Schon eine Notiz des 17. Jahrhunderts in dem Exemplar des Brit. Mus. (von Rox. 2.) weist auf diesen Zusammenhang hin.

auf einmal nicht gerade häufig vor. Groto's weitschweifige Breite hat Alabaster vermieden, wodurch das Drama nur gewinnen konnte. Besso wird im italienischen Stück schlechter gezeichnet. Ein Brief des Königs, den Besso der Königin zeigt, lädt hier Dalida (= Roxana) ein, an den Hof zu kommen. Akt III, Sc. 2 (Damigella sola) fehlt bei Alabaster. Die Komposition zeigt die folgende Inhaltsangabe.

Actus Primus. Sc. 1. *Moleontis umbra.*
Utrumne noctis ille Tartareae [- eus L.] vapor
Depinxit oculos ludicris mundi notis?
[obnubit oculorum radiantes orbitas L.]
Vegetumque rerum examen errore implicat?
An hoc quod oculis haurio late meis,
Illa est scelesta et execrata Bactria?

Er erkennt das Land, das einst ihm gehörte, und das ihm jetzt in den Händen des Feindes verhaßter ist als der Orcus selbst. — Sc. 2. *Mors. Moleontis umbra.* Mors bietet ihre Hilfe an. Mol. erzählt ihr seine Geschichte. Nach seines Bruders Tode habe er für dessen Sohn, Oromasdes, die Regierung übernommen. Der herrschsüchtige Jüngling sei nach Indien (Gangaris) geflohen. Zurückgekehrt als Schwiegersohn des dortigen Königs, habe er ihn, seinen Oheim, des Landes und Lebens beraubt. Um seine (Mol.) Tochter Roxana zu schützen, habe er sie im Wald verborgen. Orom. aber habe sie entdeckt und mit ihr zwei Kinder erzeugt. Er flucht jetzt seiner Tochter, daß sie sich seinem Mörder ergeben habe. Mors verspricht Unterstützung. — Sc. 3. *Moleontis umbra sola.* Mol. freut sich der Rache, die erst gestillt sein wird, wenn er Tochter und Enkel todt vor sich sieht. — Sc. 4. *Mors. Suspicio. Mol. umb.* Susp. charakterisiert sich im Dialog mit Mors. Mol. fordert auch Susp. auf, ihm beizustehn. — Sc. 5. *Chorus ex Tribus.* Durch Träume wird oft Zukünftiges geoffenbart. Heute Nacht sahen sie furchtbare Vorzeichen beim Gemach der Atossa. *(4 dact. catal.)*

Actus Secundus. Sc. 1. *Oromasdes. Bessus.* Or. fürchtet für Roxana von Seiten seiner Gemahlin. — Sc. 2. *Bessus. Suspicio.* Bessus liebt Atossa. Susp. sucht ihn zu überreden, daß er die Königin durch Mittheilung der Untreue des Or. für sich gewinne. Aber die Treue gegen den Herrn weist dies zurück. Da kommt At., und seine Liebe bricht hervor. — Sc. 3. *Atossa. Bessus. Suspicio.* At. bittet die Götter, den Traum abzuwenden. Bessus befragt, gesteht seine Liebe. Sie weist ihn ab. Susp. fordert ihn auf, das Geheimniß zu verrathen. Er thut es, und At. schwört Or. Rache. Sie will Bess. zu Willen sein, wenn er Rox. und ihre Kinder herschaffe. Er verspricht dies. — Sc. 4. *Chorus.* Wie viel Unheil stiftet die Zunge, wenn sie nicht im Zaume gehalten wird! 7 Strophen.

Actus Tertius. Sc. 1. *Or. Arsaces.* Or. will sich von At. scheiden lassen. Ars. widerräth: es sei gegen das göttliche Gesetz, auch fürchtet er Krieg mit ihrem Vater. Or. ist aber entschlossen, es doch zu thun. — Sc. 2. *Roxana, Bessus, Sisimithres, Ariaspe.* Rox. begrüßt die Stätte, wo ihr Vater geherrscht, hat aber bange Ahnungen. Auch die Kinder sind ängstlich. Vergebens sucht Bess. sie zu beruhigen. — Sc. 3. *Atossa. Rox.* At. giebt sich für die Mutter des Or. aus,

von dessen Ehe Rox. nichts ahnt, und begrüßt diese herzlich als Tochter. — Sc. 4. *Arsaces solus.* Wie blind sind die Menschen, die den eitlen Glanz des Hofes einem ruhigen Leben vorziehen. — Sc. 5. *Chorus ex Quatuor.* 29 Asclepiadeen über die gefährliche Macht der Liebe, die viele zu Verbrechern macht.

Actus Quartus. Sc. 1. *Nuntius. Chorus. Mol. umbra.* Nunt. beschreibt ein abgelegenes Gemach, wo Atossa Rox. mit Ruthen geschlagen und sie gezwungen habe, mit eigener Hand ihre Kinder zu tödten. Dann erst habe sie sich selbst getödtet. Mol. triumphiert. — Sc. 2. *Oromasdes.* Er ist wüthend über Bess., dessen Ehebruch er erfahren, und beschließt, ihn zu tödten, damit er nicht noch Rox. verrathe. — Sc. 3. *Bessus. Orom.* Bess. spricht seine Freude, daß At. ihm ihre Liebe geschenkt habe, in einem Selbstgespräch aus. Or. belauscht ihn und läßt ihn schließlich durch die Wache zum Tode abführen. — Sc. 4. *Damiana, Or.* Dam. lädt Or. im Namen der At. zum Geburtstagsmahle ein. Or. sagt zu, um eine Rachegelegenheit zu haben. — Sc. 5. *Chorus ex Quatuor.* Sie wünschen, daß die Strafe der Götter rascher die Frevler treffe.

Actus Quintus. Sc. 1. *Atossa. Chorus.* At. will dem Or., um sich zu rächen, Rox. und ihre Kinder als Speise vorsetzen. Der Chor warnt sie vor der Strafe des Himmels; sie aber erklärt, die Ahndung des Verbrechens sei kein Verbrechen. — Sc. 2. *Orom. At.* Beide heucheln innige Liebe gegen einander. — Sc. 3. *Chorus.* Sie singen ein Geburtstagslied zu Ehren der Atossa. — Sc. 4. *Orom. At. Mol. Arsaces.* Mol. freut sich der Rache. Or. setzt seiner Gattin den Kopf des Bessus vor, diese erwidert ihm damit, daß sie ihm Roxana und ihre Kinder als Speise anbietet. Grausen packt Or., er ruft, warum der Himmel über solchem Verbrechen nicht zusammenbreche. Die übrigen Betrachtungen über die Kinder in seinem Bauche sind sehr geschmacklos. Beide tödten sich gegenseitig durch vergiftete Blumen und sterben unter Qualen. Arsaces kommt noch hinzu, um die Greuel zu beklagen.

MS. Sloane 1775 enthält das Fragment eines Dramas von *Romeus und Julietta.* Nach Hazlitt hat Fränkel, Engl. Stud. 19, 201, darauf hingewiesen: «Die Bedeutung dieses Ueberbleibsels an und für sich beruht in der Existenz eines derartigen Erzeugnisses in der vorklassischen Periode der Elisabethanischen Aera überhaupt und namentlich in der Möglichkeit, daß wir hierselbst diejenige Bühnenmodelung vor uns haben, von der Brooke's *Address to the Reader* sagt: *I saw the same argument lately set forth on the stage.* Vielleicht werden wir da noch die interessante Thatsache der Benutzung eines älteren auf englischem Boden entsprossenen gleichstoffigen Stückes durch Shakespeare konstatieren können.» Israel Gollancz beabsichtigt seit längerer Zeit die Herausgabe des Bruchstücks. Ich habe die Hs. auch genau angesehen, bin aber dabei zu einem ganz anderen Resultate gekommen, als Fränkel.

Das Fragment, das im ganzen 18 Scenen umfaßt, ist auf Fol. 242—248 und 251 und 252 in recht undeutlicher Schrift «gekritzelt». Zahlreiche Korrekturen und Einschiebungen während des Schreibens zeigen, daß die Hs. Original ist. Sie macht ganz den Eindruck eines Konzepts. Nun steht aber Fol. 250 von derselben Hand ein *Madrigall,* das an die Darsteller der Komödie *Ignoramus* vor dem König zu Cambridge gerichtet ist. *Ignoramus* von George Ruggle, wohl die bekannteste lateinische Komödie ihrer Zeit, wurde am 8. März 1615 vor König Jakob aufgeführt. Viel früher kann also auch *Romeus et Julietta* nicht geschrieben sein. Die Bedeutung des Fragments ist also nur die einer Nachahmung des Shakespeare'schen Stückes.[1]) Keineswegs aber haben wir hier das vor 1562 existierende Drama, von dem Brooke spricht. In den Rahmen unserer Abhandlung gehört es nicht.

Ebenso wenig dürfte ein anderes Trauerspiel hierher gehören, nämlich *Andronicus Comnenus,* im MS. Sloane 1767, Fol. 18—66. Fleay hat dieses Drama ganz übersehen. Er erwähnt es ebenso wenig wie das eben besprochene. Auch hier haben wir es mit einer Originalhandschrift zu thun. Der Titel hieß vorher *Alexius Imperator.* Die Hs. aber scheint mir — wie auch der Katalog des Brit. Mus. angiebt — dem 17. Jahrhundert anzugehören. Es ist eine bluttriefende Greueltragödie. J. Wilson schrieb ein gleichnamiges englisches Stück (1664); vgl. Halliwell, *Dictionary of Old Plays s. v. Andronicus Comnenius.*

Endlich ist hier noch ein Drama zu erwähnen, das von Fleay — freilich ohne Datierung — hierher gestellt wird: *Ludit in Humanis Divina Potentia Rebus sive Leo Armenus: Tragoedia.* Das MS. der Cambridger Universitätsbibliothek Ii—VI—35 enthält außer dieser Tragödie noch eine zweite: *Zeno.* Beide Stücke sind von dem Jesuiten Joseph Simeon, Simon oder Simons (1594—1671) mit ausgesprochen katholischer Tendenz verfaßt. Simeon war in Portsmouth geboren, lebte aber zumeist in Rom und Lüttich, und brachte erst wieder die letzten Jahre seines Lebens in England zu. Also gehören diese beiden Dramen weder zeitlich noch lokal in unseren Rahmen. *Zeno* wurde gedruckt zu Rom 1648, Lüttich 1657, Köln 1680, und außer in Rom, Neapel, Sevilla, Douai, auch 1631 in Cambridge aufgeführt (nach *Retrospective Review* XII, 5). *Leo Armenus sive Impietas punita*

---

[1]) Als solche variiert es die Aufstellung von Bolte, Jahrbuch XXVII, 228.

ist 1657 zu Lüttich, 1680 zu Köln gedruckt unter *J. Simonis Tragoediae quinque etc.* Ueber den Verfasser vgl. *Dictionary of National Biography s. v. Simeon.*

Fleay, *Chron. of the Drama*, I, 27, erwähnt noch zwei Tragödien von Thomas Arthur: *Microcosmus* und *Mundus Plumbeus*, mit der Notiz: *Two MSS. in St. John's College* [Cambridge], *16th century.* In der Bibliothek von St. John's College, Cambridge, findet sich keine Spur dieser MSS.; es liegt somit ein Irrthum von Fleay vor.

D. Historie.

Unter Historie möchte ich hier nur die stark unter dem Einflusse des nationalen Dramas stehende Tragödie zum Unterschied von der Seneca-Tragödie und ihren Abkömmlingen verstanden wissen. Dieser Unterschied ist zunächst ein stofflicher, dadurch aber nothwendigerweise auch ein formeller. Während dort das Publikum nur die Katastrophe miterlebt, oder, wie Puttenham sagt, *the dolefull falles of infortunate and afflicted princes* dargestellt werden, wird hier dem Zuschauer vorher das ganze Leben mit all den Einzelheiten, die die Katastrophe bedingen, sammt denen, die sie hinausschieben, kurz *the life and death* des Helden auf der Bühne vorgeführt. Dazu ist aber eine viel größere Ausdehnung und zugleich eine bedeutend reichere Gliederung des Dramas erforderlich. Auf zweierlei Weise kann dies erreicht werden: durch Vermehrung entweder der Akte oder der Scenen. Den ersten Weg schlägt Legge in seinem *Richardus III.* ein. Freilich konnte er von der hergebrachten Fünfzahl in der Akteintheilung nicht leicht abweichen, jedenfalls nicht ein Drama in 15 Akten vorführen. Er mußte also die Handlung in drei Theile zerlegen und schuf so eine *Tragoedia trivespera.* Ein Beispiel für die zweite Art bietet uns das folgende Stück *Fatum Vortigerni.* Hier hat der zweite Akt nicht weniger als 23 Scenen: gewiß ein auffallender Unterschied, wenn man damit z. B. *Herodes* mit 2 Scenen in einem Akte vergleicht. In *Nero* ist die Zahl der Scenen scheinbar wieder gesunken; doch beginnt hier nicht immer beim Eintritt einer neuen Person eine neue Scene: es herrscht also eine ähnliche Eintheilung wie bei den gleichzeitigen englischen Stücken. Hand in Hand mit dieser Vermehrung der Scenen geht eine solche der auftretenden Personen. Den 10 Figuren des *Herodes* steht die stattliche Zahl von 82 bei *Nero* gegenüber. Die Handlung verliert dadurch

an Klarheit, gewinnt aber an Lebhaftigkeit. Dieser stärker hervortretende Realismus verdrängt auch allmählich den Chor. Seine letzten Reste fristen ein kümmerliches Dasein in den von Rudolf Fischer, Kunstentwicklung der englischen Tragödie, p. 74 f., scharf gezeichneten Formen. Aber natürlich darf man den Einfluß Seneca's auf eine lateinische Tragödie nicht gering anschlagen. Nicht nur der tragische Stil, sondern auch die stoffliche Ausführung mit den unentbehrlichen Geistererscheinungen erinnert uns stets noch an das römische Vorbild.

12. Richardus Tertius.

Thomae Legge Legum Doctoris, Collegii Goonevilli et Caii in Academia Cantabrigiensi magistri ac rectoris, Richardus tertius tragoedia trium vesperum, Habita in Collegio Divi Johannis Euangelistae Comitiis Bacchalaureorum. Anno 1573.[1] MS. Caius Coll., Cambr., 125. Vgl. Fleay, *Chron. of the Engl. Drama II.*, p. 36 und 362, Halliwell, *Dictionary of Plays*, p. 210; auch das *Dict. of Nat. Biography*, *s. v. Legge (Thomas).* Das Lacey zugeschriebene Stück ist damit identisch. Legge's Tragödie ist durch den Druck von Field (nach dem MS. des Emmanuel College, Cambridge, mit Benutzung des MS. der dortigen Universitätsbibliothek) in der *Shakespeare Society*, *1844*, sowie den in Collier-Hazlitt's *Shakespeare's Library* II, 1 leicht zugänglich. Da überdies Churchill in seiner demnächst erscheinenden Schrift über Richard III. sie ausführlich behandelt, möchte ich hier nicht weiter darauf eingehen.

13. Fatum Vortigerni.

MS. Lansdowne 723, 4°, 16.—17. Jahrhundert, (vgl. oben S. 244), enthält auf Fol. 1—42b das Drama *Fatum* | *Vortigerni* | *Seu miserabilis vita et exitus* | *Vortigerni regis* | *Britanniae* | *vna complectens aduentum* | *Saxonum siue Anglorum* | *in Britanniam.*

Das Datum ist nicht bekannt, dürfte jedoch als Ende des 16. Jahrhunderts anzusetzen sein. Auch über den Ort der Aufführung verlautet nichts. Die Quelle steht gewiß Galfrid von Monmouth sehr nahe: sie würde sich aus den Namen, speziell aus dem der Tochter Hengist's, die hier *Ronixa* statt *Rowena* heißt, leicht feststellen lassen. Holinshed giebt eine etwas verschiedene Darstellung: es liegt aber

[1]) Das MS. der Univ. Lib. giebt 1579 als Datum an.

ohnedies näher, an eine lateinische Quelle zu denken. Andere Abweichungen in den Namen unseres Dramas von denen Galfrid's sind *Vaschentus* gegen *Pascentius*, *Vortigernus* gegen *Vortegirnus*, *Kartigerus* gegen *Katigernus* u. s. w., Abweichungen, wie sie sich auch in verschiedenen Hss. der Quelle finden könnten. Vortigern's Geschichte findet sich in der *Historia Regum Britanniae*, Buch VI, Kap. 5 bis Buch VIII, Kap. 2. Ausgelassen ist im F. V. Merlin mit seinen Prophezeihungen, da für die Historie nicht geeignet. Das Stück ist eine Historie in unserem Sinn, weil es *vita* und *exitus Vortigerni* darstellt. Infolge dessen enthält das Personen-Verzeichniß über 40 Nummern und jeder Akt sehr zahlreiche Scenen. Die einzelnen Scenen sind aber, um das Drama nicht zu sehr anschwellen zu lassen, zum Theil sehr kurz: so besteht die zweite Scene des dritten Aktes nur aus drei Zeilen! Dadurch wird aber zugleich die Darstellung lebenswahrer, wozu auch der Umstand beiträgt, daß das Pathos der Seneca-Tragödie einer einfacheren, klaren Ausdrucksweise gewichen ist. Den Chor bildet der Tod allein, der auch in sehr origineller Weise dem Prolog das Wort entzieht. Er wendet sich stets am Ende seiner Chorreden mit einem prosaischen moralischen Schlußsatz an das Publikum. Auch zu Shakespeare hat *Fatum Vortigerni* direkte Beziehungen. Genau wie bei Richard III., Akt V, Sc. 3, treten hier vor dem Ende des Tyrannen die Geister seiner Opfer, einer nach dem andern, Rache fordernd vor den Schlafenden hin, und jeder schließt seinen Fluch mit den Worten: *Despera et peri!* — also wörtlich übereinstimmend mit Shakespeare's *Dispaire and dye!* Dieser Zug findet sich weder in den Quellen unseres großen Dramatikers, wo nur *diuerse images like terrible diuels* Richard im Traum erscheinen (vgl. Boswell-Stone, *Shakspere's Holinshed*, p. 413), noch in Legge's *Richardus III.* In der *True Tragedy of Richard III.* kommt nur eine allgemeine Erwähnung der Sühne heischenden Geister vor (*ed. Field, Sh. Soc. 1844*, p. 61). Churchill, der *Fatum Vortigerni* nicht kannte, suchte in seiner Dissertation über die *True Tragedy* nachzuweisen, daß Shakespeare letzteres Stück benutzt und dabei die Stelle, wo Richard von den Geistern spricht, zu einer besonderen Scene ausgedehnt und vertieft habe (p. 70 ff.). Dies halte auch ich für das Wahrscheinlichste, so daß also der Dichter des *Fatum Vortigerni* Shakespeare's Richard III. benutzt hätte. Noch eine andere Erwägung bestärkt mich in dieser Annahme. Richard III. schläft natürlicher Weise in der Nacht vor dem Kampfe: dabei erscheinen ihm die Geister. Vortigern aber fällt *invitus*, während er in größter

Aufregung und Todesangst ist, in Schlaf, nur damit ihm die Geister erscheinen können. Also hier künstliche Verknüpfung, bei Shakespeare organische Entwickelung und Begründung. Dadurch erhalten wir aber ein Mittel zur Datierung von *Fatum Vortigerni*, wenigstens zur Ansetzung eines *terminus a quo.*

Personae.

Prologus. Mors.

Ex Britannia maiori.

Vortigernus.
Vmbra Constantini regis.
Constans, Aurelius Ambrosius, Vther pendragon — filii Constantini.
Vxor Vortigerni.
Vortumerus, Kartigerus, Vaschentus — filii Vortigerni.
Wodinus Episcopus.
Abbas Guintoniensis.
Eldol, Canutus, Golois, Eufranus, Varrus, Endemon — proceres.
Guethelinus tutor Aur. et Vtherp.
Religiosus Ord. S. Bened.
Nuntius 1.
Nuntius 2.
Asseclae.
Milites.

Ex Scotia.

Tyrestes, Manlius, Faustus — proceres.
Milites.

Ex Britannia minori.

Budeus Rex.
Nobiles 2.
Milites.

Ex Germania.

Hengistus, Horsus — fratres.
Ronixa filia Hengisti.
Cherdich, Eskus — duces exercitus.
Alla, Cyssa, Byda — milites.
Angelus.
Pluto.

Das Stück beginnt mit folgenden Worten von Prologus und Mors:

Prologus. *Quicumque nostrae materiam scenae cupis*
Caedes, tyrannos, vulnera et Martis faces,
Et si quid vltra est terribile, virum, ferum,
Attende ∸ *grauibus.* —

Mors. *Sat tibi, nobis dein*
Attende. Scenam sola Mors isthanc agam:

Durch Verbrechen wird Vortigern den Thron erlangen, durch Verbrechen ihn auch wieder verlieren.

Actus 1. Sc. 1. Vortigernus solus. Vort. ist entschlossen, die Söhne Constantin's zu verdrängen und selbst die Herrschaft an sich zu reißen. — *Sc. 2. Constans* beklagt die Ermordung seines Vaters. — *Sc. 3. Vort.*, ***Const.*** **Auf längeres**

Drängen Vort.'s entschließt sich Const., die Regierung zu übernehmen, obwohl er die Stille seines Klosters dem Throne vorzöge. — *Sc. 4. Mors sola.* Sie verkündet Const.'s Untergang durch Vort.'s Verrath. — *Sc. 5. Abbas Guintoniensis, Religiosus, Nuntius.* Abb. klagt um den entflohenen Const. Nunt. berichtet, daß er König geworden sei. Abb. fürchtet, daß Const. den Gefahren nicht gewachsen sei. — *Sc. 6. Const. solus.* Const. bereut schon seine Flucht aus dem Kloster. — *Sc. 7. Aurelius Ambrosius, Constans, Vther Pendragon.* Aur. u. Uth. treten ihre Rechte an Const. ab, der ihnen ein guter Bruder sein will; sie fürchten die Scoten und Vortig. — *Sc. 8. Vortig. solus.* Er hofft dadurch, daß Const. gegen die äußeren Feinde unterliege, sein Ziel zu erreichen. — *Sc. 9. Vortig., Tyrestes, Faustus, Manlius, Varrus.* Vort. und die Scoten heucheln innige Freundschaft gegen einander. Gespräch über das unbeständige Schicksal, das die Kühnen erhebe, die Feigen fallen lasse. — *Sc. 10. Guethelinus tutor, Aur. A., Vth. P.* Gu. und Uth. überreden Aur. zur Flucht vor Vort., der ihnen nach dem Leben trachte. — *Sc. 11. Tyr., Vortig., Manl., Faustus.* Die Picten (Scoten) erklären sich bereit, Const. zu ermorden. Noch heute solle Vortig. König sein, oder alles zu Grunde gehen. Vort. flieht, um die Schuld ganz von sich abzuwenden. — *Sc. 12. Vmbra Constantini regis*: «Constans, fliehe! die Hand, die deinen Vater gemordet, trachtet nach deinem Leben.» — *Sc. 13. Constans e somno.* Er ist zu Tode erschrocken, weiß nicht, wo er ist, beruhigt sich aber etwas, als er sein Zimmer erkennt. — *Sc. 14. Mors sola.* Alles ist dem Tode unterworfen. Constans falle durch die Picten. — *Sc. 15. Vortig., Faustus.* Vort. will das Land verlassen, verspricht aber Faust., noch eine Mahlzeit mit seinen Freunden einzunehmen. — *Sc. 16. Tyr., Vortig., Manl., Faust., Satellites, Danus.* Beim Mahle bringen die Picten Vortig. eine Schüssel mit dem Haupt des Constans. Vort. preist sich heimlich glücklich, stellt sich aber entrüstet und läßt die erstaunten Picten, mit Ausnahme des Faustus, der entflieht, von der Wache festnehmen. — *Sc. 17. Eldol, Vortig., Canutus, Golois, Tyr., Eufranus, Varrus, Endemon, Manl., Satellites.* Vort. klagt die Picten des Königsmordes an. Als Tyr. und Manl. ihn verrathen wollen, befiehlt er, ihnen die Zunge auszuschneiden. — *Chorus. Mors* (gleiches Metr.). Unbeständigkeit alles Irdischen am Beispiel von Constantin und Constans. Schlußspruch:

Defecerunt in vanitate dies eorum
Et anni eorum cum festinacione.

Actus Secundus. Vortigernus Rex Britanniae. Sc. 1. Vortig. rex, Vortumerus, Kartigerus, Vaschentus, Eldol, Canutus, Eufr., Gol., Varrus, End., Asseclae, Satellites. Vortig. fordert sein Gefolge auf, den Tod des Königs an den Picten zu rächen. — *Sc. 2. Budeus rex min. Brit., Aur. A., Vtherp, Gueth., Nobiles duo, Satellites, Nuntius e Britannia.* Aur. und Uth. sind von Bud. aufgenommen worden, er verspricht ihnen Hilfe. Nunt. meldet die Ermordung Const.'s durch die Picten und Vortig.'s Thronbesteigung. Bud. hält diesen für den Urheber des Mordes. Aur. sinnt auf Rache. — *Sc. 3 Vortig., Vxor, Nuntius.* Vort.'s Gemahlin ist ängstlich, er dagegen voll Zuversicht. Nunt. fordert Vort. auf, zu fliehen: die Scoten, die sein Heer geschlagen haben, rücken heran. Uxor geht ab, um zu beten. — *Sc. 4. Faustus dux Pictorum, Milites.* Ansprache an die Krieger. — *Sc. 5. Vortig., Vortum., Eld., Can., Eufr., Gol., Var., End., Milites.* Vort. sieht sich rings von Feinden bedroht; sein Sohn erinnert ihn an den alten Kriegsruhm. Can. räth, sich mit den Fremden zu verbinden, deren Schiffe sich

in großer Zahl an der Küste zeigen. — *Sc. 6. Vortig.*, *Hengistus*, *Vortum.*, *Eld.*, *Can.*, *Eufr.*, *Gol.*, *Var.*, *End.*, *Horsus*, *Ronixa*, *Eskus*, *Milites Britanni et Germani.* Vortig. übergiebt Heng. sein Heer, damit er die Scoten bekämpfe. Ron. bleibt bei Vortig. zurück. Vortum. traut den Fremden nicht. — *Sc. 7. Heng. ad commilitones.* Er ermahnt sie zur Tapferkeit. — *Sc. 8. Vxor Vortigerni sola.* Sie klagt über Vortig.'s Untreue, der Ronixa liebe, und will sich an ihm rächen, wie Medea an Iason. — *Sc. 9. Vortig.*, *Ron.* Vort. will Ron. ehelichen. Sie hält ihm sein Unrecht gegen die erste Gemahlin vor; er aber sagt, er sei König und könne thun, was er wolle. — *Sc. 10. Faustus ex bello fugiens, Heng.* F., von den Seinen verlassen, flieht vor Heng. und fällt. — *Sc. 11. Wodinus Episc.*, *Abbas.* Abb. bittet Wod., Vort. von der Heirath mit Ronixa abzubringen; widerstrebend entschließt sich Wod. dazu. — *Sc. 12. Vortig.*, *Heng.* Vort. belohnt Heng. mit Kent für seine Landsleute und bittet um die Hand der Ron., die ihm Heng. gewährt. — *Sc. 13. Vortum. solus.* Er ist ungehalten über die Belohnung der Sachsen und mißgönnt Heng. den Ruhm. — *Sc. 14. Vortig.*, *Wodinus.* Wod. bittet Vort., die Gesetze zu achten und seine Gattin nicht zu verstoßen. Vortig. schützt das Staatswohl vor. — *Sc. 15. Wod. solus.* Er beklagt Vortig.'s Bund mit den Heiden und verkündet den Untergang der Britten. — *Sc. 16. Heng.*, *Horsus.* Heng. sieht sich schon als König von Britannien. Vortum. will er durch Vortig. unschädlich machen. Horsus verspricht seine Hilfe, will aber in Wahrheit sich selbst die Herrschaft sichern. — *Sc. 17. Mors sola.* Nützt das Leben zum Guten, es flieht so rasch! — *Sc. 18. Etol (= Eldol)*, *Vortig.*, *Can.*, *Eufr.*, *Gol.*, *Varrus*, *Heng.*, *Horsus*, *Satellites.* Vort. läßt Eldol und Golois gefangen setzen, weil sie vom Könige Achtung vor Recht und Gesetz verlangen. Er fühlt sich allmächtig. — *Sc. 19. Wodinus*, *Vortig.*, *Heng.*, *Abbas*, *Proceres*, *Satellites.* Wod. erklärt Vortig., der keinen Gott mehr anerkennt, für des Christennamens unwürdig. Vort. befiehlt, Bischof und Abt gefangen zu setzen (und zu tödten?). — *Sc. 20. Canutus solus.* Can. beschließt, nicht mehr Vortig. zu folgen, sondern gegen die Heiden zu kämpfen und seine gefangenen Freunde zu befreien. — *Sc. 21. Vxor Vortigerni*, *Cartigerus*, *Vaschentus.* Die Mutter schickt die Knaben fort und giebt ihnen *laceras comas, testes doloris,* und *annulos iugales*, sie dem Vater zu zeigen. — *Sc. 22. Vxor Vort. sola.* Sie klagt über Vortig.'s Untreue und sehnt sich nach Rache. — *Sc. 23. Vxor*, *Vortig.* Sie macht Vortig. Vorwürfe; er ist zuerst scheinbar freundlich, zeigt sich aber bald als roher Tyrann. — *Chorus. Mors.* Unbeständigkeit des Schicksals: *Subito enim venit ira dei et in tempore vindictae disperdet te.*

Actus Tertius. Vortigernus regno pulsus. Sc. 1. Vortum., *Can.*, *Kartig.* Vortum. will nichts gegen den Vater unternehmen, wird aber durch Can. von der Nothwendigkeit des Kampfes gegen die Heiden und gegen den Tyrannen überzeugt. — *Sc. 2. Vaschentus solus.* Er bemerkt bevorstehende Umwälzungen. — *Sc. 3. Kartig.*, *Vasch.* Kart. will dem Ruf des Vortum. folgen. — *Sc. 4. Vasch. solus.* Vasch. flieht außer Landes, um nicht gegen Vater oder Bruder kämpfen zu müssen. — *Sc. 5. Vortum. Rex*, *Cartig.*, *Proceres*, *Milites*, *Satellites.* Vortum. dankt seinem Heere und fordert es auf, stets kampfbereit zu sein. — *Sc. 6. Vortig. solus.* Er klagt über Vortum., den rebellischen Sohn, und ist entschlossen, ihn als Feind zu bekämpfen. — *Sc. 7. Ronixa sola.* Ron. klagt, daß Vortig. sie feige verlassen habe. — *Sc. 8. Vortum.*, *Kart.*, *Proceres*, *Milites bellico ordine dispositi.* Ansprache Vortum.'s, Hengist zu verjagen oder zu tödten. — *Sc. 9. Vortig.*, *Heng.*, *Hors.*,

Eskus, *Milites bell. ord. disp.* Ansprache Vortig.'s an sein Heer. — *Sc. 10. Vortum. cum suis*, *Vortig. cum suis.* Pause im Kampf. Vortum. wünscht Frieden, verlangt aber Heng.'s Auslieferung. Vortig. bleibt unversöhnlich. — *Sc. 11. Horsus, Kartig.*, *Vortum.*, *Eldol.* Kampf. Hors. verwundet, wird von Vortum. verfolgt. Dieser läßt sein siegreiches Heer sammeln. — *Sc. 12. Horsus sol.* beklagt sein Schicksal. — *Sc. 13. Heng. ex bello fugiens.* Er verzichtet auf Brit. und will in die Heimath fliehen. — *Sc. 14. Vortum.*, *Vortig.*, *Proceres*, *Milites*, *Captiui ordine triumphali.* Vortum. giebt den erkämpften Thron dem Vater zurück, da er nicht aus Herrschsucht, sondern aus Vaterlandsliebe gefochten habe. — *Sc. 15. Ronixa*, *Eskus.* Ron. läßt durch Esk. den Vortum. vergiften. Esk. meldet nach kurzer Zeit, daß die That vollbracht sei, und er dem Opfer alles gesagt habe. — *Sc. 16. Vortum.*, *Ron.* Vortum. verwünscht die Grausame und stirbt vor ihr. Ron. triumphiert zuerst, aber bald erfaßt sie Angst. — *Sc. 17. Vortig. solus.* Vortig. findet den Ermordeten, klagt und schwört Rache. — *Sc. 18. Vortig.*, *Eldol*, *Can.*, *Eufr.*, *Golois*, *Varrus*, *End.* Vortig. zeigt ihnen die Leiche seines Sohnes. Klage um den Todten. — *Chorus. Mors.* Niemand ist seines Lebens sicher.

Actus Quartus. Vortigernus regno restitutus. Sc. 1. Vortig., *Ron.*, *Vmb. Vortumeri*, *Eld.*, *Can.*, *Eufr.*, *Gol.*, *Var.*, *End.*, *Milites*, *Asseclae. Exequiae Vortumeri principis.* Der Leichenzug wird plötzlich durch Vortum.'s Geist aufgehalten. Ron., die ihn allein sehen kann, zieht sich langsam in den Palast zurück, vom Geiste gefolgt. Darauf kann der Zug weitergehn. (Die ganze Scene ist stumm!) — *Sc. 2. Ron.*, *Vmbra Vortum.* Ron. weiß nicht, wohin vor dem Schatten fliehen, und entschließt sich, ihn durch ihren Tod zu versöhnen. — *Sc. 3. Eskus solus.* Klage um Ron. und die Sache der Sachsen. — *Sc. 4. Vortig.*, *Cherdich legatus Hengisti*, *Proceres*, *Milites.* Ch. will, daß Vort. die Sachsen wieder aufnehme, dieser aber erklärt ihnen den Krieg. — *Sc. 5. Esk.*, *Heng.*, *Alla*, *Cissa*, *Bida*, *Milites*, *Cherd.* Heng. beklagt Ron.'s Tod und will sie rächen. Er läßt Vortig. seine Unterwerfung melden, befiehlt aber den Seinen, Messer bereit zu halten. — *Sc. 6. Vortig.*, *Proceres*, *Milites bellico ord. disp.* Ansprache an die Soldaten. — *Sc. 7. Vortig. vt ante*, *Cherd.* Ch. meldet, Heng. unterwerfe sich ohne Waffen. Vortig. bestellt ihn mit zwei Genossen zu einer Zusammenkunft. — *Sc. 8. Mors sola.* Sie kündigt reiche Ernte an; niemand entflieht dem Geschick! — *Sc. 9. Heng.*, *Esk.*, *Cherd.*, *Alla*, *Cissa*, *Bida*, *Milites.* Heng. instruiert die Seinen, wie sie die Britten überfallen sollen. — *Sc. 10. Heng. vt ante, Vort.*, *Eufr.*, *Gol.*, *Var.*, *End.* Heng. führt die Britten zu der Stelle, wo die Sachsen verborgen sind. — *Sc. 11. Eldol solus.* Er klagt, daß seine Genossen von den Sachsen ermordet wurden, und verspricht Rache. — *Chorus. Mors.* Das Verhängniß kommt schnell. Heute mir, morgen dir.

Actus Quintus. Vortigernus inter hostes desperans. Sc. 1. Vortig., *Angelus.* Der Engel ruft Vort. dreimal, aber in dumpfer Verzweiflung will dieser nicht hören. *Sc. 2. Angelus* klagt über die blinden Menschen, die Gott nicht erkennen wollen, und prophezeiht:

> *Olim erit misera Britannia assertrix sacrae* (viell. umzustellen: *m. o. e.*)
> *Fidei, rebelles principes quamuis modo*
> *Haec iura teneant. Vortiger decus sibi* | *Vsurpat istud etc.* —

Sc. 3. Eldol, *Canutus.* Sie wollen Aurelius als rechtmäßigen Thronerben herbeirufen gegen Vortig. und Hengist. — *Sc. 4. Cherdich*, *Eskus.* Esk. glaubt, daß

Vort., trotz der Vernichtung seines Heeres, sich nicht unterwerfen werde. — *Sc. 5. Heng., Cherd., Esk.* Heng. fühlt sich von zwei Seiten bedroht: von Eldol und von Aur. Er sendet Cherd. und Esk. gegen sie aus. — *Sc. 6. Budeus, Aur. A., Vther p., Can., Proceres.* Aur. beklagt das Schicksal Britanniens und will mit den Truppen des Bud. dorthin zurückkehren. — *Sc. 7. Pluto solus.* Vort., der so viele über den Styx gesandt, soll jetzt selbst den Strafen der Unterwelt übergeben werden, wenn Mors einwilligt. — *Sc. 8. Mors, Pluto.* Mors unterschreibt Vort.'s Schicksal. — *Sc. 9. Vortig., Pluto.* Vort., über seine Lage verzweifelnd, fragt sich, was er thun solle; da antwortet ihm Pluto: «Sterben!» und hält ihm eine Tafel hin, wo das *Fatum Vortigerni* verzeichnet ist. Unter Grausen liest Vort., daß ihn das Schicksal erreicht habe, und der Rächer da sei. — *Sc. 10. Aur. A., Vther p., Gueth., Can., Milites.* Aur. ordnet sein Heer: Uth. soll ihm folgen, Gueth. Armorika schützen; dann zieht er ab. — *Sc. 11. Vther p., Gueth., Milites.* Uth. folgt nach einer Ansprache an die Soldaten seinem Bruder. — *Sc. 12. Heng., Alla, Cyssa, Bida, Milites.* Rede Heng.'s an das Heer: während Wächter die Ankunft des Aur. beobachten sollen, will er Eld. angreifen. — *Sc. 13. Aur. A., Can., Nuntius., Milites bellico ord. disp.* Aur. begrüßt den heimathlichen Boden. Man meldet Uth.'s Landung. Er läßt ihn zur Eile mahnen, um Vortig. anzugreifen. — *Sc. 14. Aur. cum suis vt ante; Vther p., Tutor, Milites bell. ord. disp.* Begrüßung und Ansprache an das Heer. — *Sc. 15. Aur. et Vth. cum suis vt ante; Eldol, milites Britanni bell. ord. disp. cum corona regia.* Eld. bietet Aur. die Krone an; dieser will sie erst Uther p. abtreten, nimmt sie aber schließlich an, dankt allen und ermahnt sie zur Tapferkeit gegen Heng. und Vort. — *Sc. 16. Mors sola.* Sie verkündet, Aur. werde Heng. und Vort.'s Nachkommen tödten, aber selbst durch Hinterlist fallen. — *Sc. 17. Vortig. solus.* Flammen schlagen herein, während draußen der Feind steht. Vort. sieht, daß kein Ausweg möglich sei. Gegen seinen Willen überfällt ihn Schlaf. — *Sc. 18. Mors, Vmbra Constantis, Manlii, Tyrestis, Nuntii, Wodini, Vxoris, Vortumeri, Ronixae et Constantini regis.* Mors kündigt das Ende Vortig.'s an. Nacheinander treten nun die Geister auf, jeder hält ihm vor, daß er durch ihn (Vort.) um's Leben gekommen sei, und schließt mit dem Fluche: *despera et peri*, der letzte mit *Constantinus vt pereas iubet.* Mors macht hinter jedem Fluch eine kurze moralische Bemerkung. — *Sc. 19. Vortig. e sommo.* Er fährt erschreckt auf, das *despera et peri* klingt ihm noch nach. — *Sc. 20. Vortig., Vmbrae vt ante, Mors.* Jeder Schatten verkündet ihm schreckliche Strafen. Vortig. ist ganz verzagt:

Bene est migrare, quid mihi aut vita aut deus?
Si terra nolit, infernus volet.
Mors. *Migrabis ergo; pergite ad necem manes.* —
Vortig. *Ah! execranda o sydera, et deum, et omnia!*
Cum Vortigerno quidquid est super excidat. —

Epilogus. Mors. Der Tod lehrt zu spät, was niemand früh genug lernen kann, daß jede Uebelthat ihre Strafe findet. Thut Gutes, so lange es Zeit ist! Schlußsatz: *Quod autem vobis dico, omnibus dico: Vigilate.*

14. Antoninus Bassianus Caracalla.

Das Stück ist enthalten im MS. Rawlinson C. 590 der Bodleiana in Oxford, ff. 1—25, Papier, 4°, 17. Jahrhundert. Datum und Ort

der Aufführung sind nicht angegeben. Eine zweite Hand hat im Drama einige Veränderungen angebracht. Es findet sich kein Personenverzeichniß. Nach den einzelnen Scenenüberschriften treten auf:

Antoninus, Geta } Imperatores.
Julia, mater Imperatorum.
Papinianus, Chilo } Praefecti cum Seueri vrnâ.
Maternianus Patricius.
Pompeius, Julius Asper } Consules.
Messala, Sabinus } Ciues.
Rufus.
Laetus.
Audentius.
Macrinus.
Martialis.
Agrippa.
Rhetianus.
Nemesianus.
Moesa.
Veneficae duae.
Vmbra Commodi.
Vmbra Seueri.
Nuncius Alexandrinus.
Senatus.
Populus.
Lictores.
Milites.
Pueri.
Assecla (von zweiter Hand hinzugefügt).

Die Kaiser, Julia, die Praefecten, Consuln, Senatoren, Volk etc. treten auf. Das Stück beginnt:

Ant. *Tu qui subacto rupe Tarpeiâ sedens*
Moderaris orbi, quosque ad Ausonios lares
Pietate notus sustulit Priami gener
Phrygii penates; tuque quam mundus colit,
Urbs domina salue, vosque terrarum omnium
Saluete proceres; vestra dum signa horruit
Britanna Latio terra succubuit iugo.
Sen. Pop. *Superum precamur seruet Augustos manus.*
Mat. *Pacemque meritis donet, et donet sua*
Moderare sceptra mente non fictâ precor.

Severus ist todt. Das Volk ist versammelt, die neüen Kaiser zu grüßen, und die Begräbnißfeierlichkeiten zu begehn. Alle fürchten, daß ein Streit zwischen den bisher uneinigen Brüdern ausbreche. Aber Antoninus beruhigt die Angst seiner Mutter, versichert, daß sein Zorn weichen werde, und umarmt Geta zum Gruß. Während die Urne des Severus zu ihrer Ruhestätte gebracht wird, beklagen Messala und Sabinus, mit Julius, Papinianus und Chilo, den traurigen Zustand des Staats und beten zu den Göttern um Hilfe. Indes Sabinus Caracalla's Anschläge gegen Geta erzählt und seine Schuld an dem Tode seines Vaters, tritt Julia ein, die ungünstigen Vorzeichen der Opferthiere bejammernd, und bittet die Präfekten, ihr zu helfen, damit das Reich zwischen den zwei Brüdern getheilt werde. Sie verweigern dies: so hat die Kaiserin keine Hoffnung mehr.

Antoninus ist, als er seine Macht überlegt, wüthend, daß er sie mit seinem Bruder theilen soll. Laetus verlangt, daß Geta getödtet werde, und nach einigem Schwanken stimmt Antoninus zu. Rufus wird ausgesandt, die That zu vollbringen, und verfolgt den bedauernswerthen Geta bis vor seinen Bruder, wo ihn Caracalla mit eigener Hand erschlägt. Julia, die die Stimme Geta's gehört hat, naht in Angst

dem Schauplatze des Mordes. Die Blutlachen verrathen, was geschehen ist, und unter bitteren Klagen ruft sie die Götter des Erebos zur Rache auf. Papinianus und Chilo kommen und erzählen, wie Geta fiel. Sie suchen sie zu trösten mit der Erwägung, daß jeder sterben müsse. Dann kommt Caracalla, und sie flieht.

Der Kaiser freut sich seiner That und gebietet den Präfekten, sie dem Volk bekannt zu geben. Sie weigern sich und werden von den Soldaten abgeführt, während Audentius und Macrinus an ihrer Statt zu Präfekten ernannt werden. Maternianus, ärgerlich, daß ihm Macrinus vorgezogen wurde, beschließt, Caracalla zu ermorden, will aber schließlich noch einen Versuch machen, zu Ehren zu kommen. Der Kaiser sucht eine Gattin, und Matern. will ihm eine finden, um ihm so zu gefallen. Er schlägt C.'s eigene Mutter vor; diese wird durch das Beispiel der Thetis und Juno dafür gewonnen. Antoninus, brennend vor blutschänderischer Leidenschaft, belohnt M. mit der Statthalterschaft von Alexandrien.

Dem Antoninus erscheint in der ersten Nacht seiner Ehe der Geist Geta's. Er warnt ihn: dies letzte Verbrechen werde nie verziehen. Ein Platz im Orkus erwarte ihn. A. erwacht mit Grauen. Er sagt Rufus von der Erscheinung; dieser verspricht, den herauszufinden, der ihm nach dem Leben trachte. Von zwei weisen Schwestern, die in einem verborgenen Walde wohnen, hat er gelernt, in die Geheimnisse der Götter einzudringen. Laetus, der das erste Verbrechen veranlaßte, wird umgebracht, und Maternianus erhält Weisungen, das Ammonsorakel zu befragen.

Julia, die auch die Erscheinung gesehen hat, befragt Macrinus. Er erkennt darin eine Warnung, aber damit Antoninus desto schneller falle, erklärt er sie für eine Täuschung.

Rufus hat jetzt seine Ceremonien vorbereitet. Während die Hexen giftige Blumen ausstreuen, beschwört er die Geister des Commodus und Severus. Beide warnen ihn vor dem nahen Tode, aber keiner nennt den Mörder. Die Briefe von Maternianus kommen an, aber Antoninus ist zu elend, sie zu lesen. Macrinus liest sie und findet darin eine Anklage, daß er selbst nach der Krone strebe. Das ist eine Lüge, mag aber eines Tages wahr werden, denkt Macrinus.

Caracalla's Verbrechen wachsen. Macrinus beklagt, daß sie so lang geduldet werden, und bringt schließlich Martialis, dessen Bruder Caracalla hinrichten ließ, dahin, die Ermordung des Tyrannen zu unternehmen. Antoninus naht, Martialis verbirgt sich. Auf des Kaisers Frage, was Maternianus geschrieben habe, antwortet Macr., daß Ammon sich gegen menschliche Gebete taub gezeigt habe. Der Kaiser versinkt in noch tiefere Verzweiflung, die Art seines Todes zu erfahren. Er fürchtet, daß Macrinus die wahre Antwort verheimlicht habe und verlangt den Boten zu sehen. Macrinus schickt Martialis in der Kleidung des Boten hinein. Nach kurzer Unterredung in seiner falschen Rolle wirft Martialis die Maske ab und tödtet Antoninus. Rufus, der auf den Schrei des Kaisers hereinkommt, wird ebenfalls erschlagen. Soldaten dringen ein, und Martialis wird niedergestoßen.

Soldaten bringen Julia die Kunde. Ihr Leidenskelch ist voll, sie sendet die Soldaten nach Macrinus, und als sie weggegangen sind, stürzt sich die Kaiserin in ein Schwert. Macrinus wird zum Kaiser ausgerufen und hat nun die Aufgabe, den Staat wieder in's Gleichgewicht zu bringen. Die Tragödie endet:

Rhetianus. *Cura te patriae manet,*
Te cura populi, cuius accensus furor

Nescit reponi: grande ne sceptrum ruat
Succurre, saepe valuit in crimen timor.
Nemesianus. *Satis iste patuit strepitus, et notus satis*
Populi tumultus; saeuiet procerum simul
Plebisque murmur, non tamen primò furet;
Sed saxa veluti littoris, venti fragor
Primus pererrat, antequam fluctus parat
Coeli latentis ira; vel pontum timet,
Totoque trepidus nauta discedit mari.
Macrinus. *Securus esto; sentient populus meam*
Patresque curam, sentiet mundus suum
Grauius remitti pondus et qui me malum
Parendo nouit, videat imperio pium.

Das Stück folgt Seneca in der Form, nur daß Chöre fehlen, und im Ton. Caracalla's Charakter ist im Ganzen dem von Seneca's *Nero* nachgebildet. Nachahmung einzelner Stellen bei Seneca findet sich sehr häufig.

15. Nero.

Nero | *Tragoedia* | *Nova* | *Matthaeo Gwinne Med. Doct.* | *Collegii Diui Joannis Praecursoris* | *apud Oxonienses Socio* | *collecta* | *è Tacito, Suetonio, Dione, Seneca.* | *Tam foelix utinam, quam pectore candidus, essem. Ouid.* | *Impress: Londini: im[pensis]* | *Ed. Blount [1603].* 4⁰. Das Eingeklammerte ist an dem Exemplar des Jesus College, Cambridge (N_1), abgerissen. Das Exemplar des British Museum (N_2) ist eine spätere Ausgabe desselben Jahres. Anstatt der an Thomas Egerton und Franciscus Leigh gerichteten Vorrede, datiert *Londini ex aedibus Greshamiis in festo Cinerum 1603*, worin sich Gwinne entschuldigt, daß er als Medicus sich mit Dramenschreiben abgebe, steht in N_2 eine Widmung an König Jakob, datiert *Londini ex aedibus Greshamiis Cal. Jul. 1603.* Doch hat auch diese Ausgabe den Epilog, der doch an die Königin Elisabeth gerichtet ist, unverändert beibehalten! Eine spätere Auflage erschien 1639, *(Typis M. F[letcher], Prostant apud R. Mynne, Londini 1639.* 12mo.).

Gwinne trat 1574 in St. John's College, Oxford, ein, wurde 1593 Doktor der Medizin, war 1595 am französischen Hofe, und seit 1596 Professor der Medizin (Physik) am Gresham College. Er starb 1627 in London *(Dictionary of National Biography s. v.* und Fleay, *Chron. of Engl. Drama* I, 266 f.). Er schrieb außer kleineren Sachen noch ein lateinisches Stück: *Vertumnus* | *sive* | *Annus recurrens* | *Oxonii XXIX. Augusti* | *anno 1605. Coram Jacobo Rege . . . . recitatus Lond. 1607.* Angehängt sind die für Macbeth so wichtigen Verse

der drei Hexen, die den König als Nachkommen Banquo's bei seinem Einzug in Oxford, 1605, am Nordthore der Stadt begrüßten:

Fatidicas olim fama est cecinisse Sorores
Imperium sine fine tuae, Rex Inclyte, stirpis.
Banquonem agnouit generosa Loquabria Thanum.
Nec tibi, Banquo, tuis sed sceptra nepotibus illae
Immortalibus immortalia vaticinatae:
In saltum ut lateas, dum Banquo recedis ab Aula. etc.

Unterzeichnet ist M. G., also ist Gwinne der Verfasser. Das Datum von *Vertumnus* ist für diese Zusammenstellung zu spät, *Nero* steht ja bereits am äußersten Rande unseres Rahmens.

Da dieses Stück die ganze Regierung Nero's möglichst getreu nach den historischen Quellen den Studenten vorführen will, ist es nicht zu verwundern, daß es mit fünf Akten einen Umfang von 141 Quartseiten angenommen hat, sowie daß seine *Nomina Actorum* nicht weniger als 82 Nummern umfassen. Gwinne giebt auch stets gewissenhaft am Rande seine Quelle an. Für Seneca's Reden hält er sich hierbei an die eigenen Episteln des Philosophen, für Lucan an dessen Dichtung.

Wenn das Drama, dessen Länge recht ermüdend auf den Zuschauer wirken mußte, überhaupt aufgeführt wurde, so fand dies wohl in St. John's College, Oxford, statt, von dessen Studenten auch Gwinne's zweites Stück gespielt wurde.

Das Stück beginnt mit einem stummen Vorspiel: Nemesis und die drei Furien führen mit den Geistern der Messalina und des C. Silius einen nächtlichen Reigen auf. Claudius und seine Freigelassenen sehen schaudernd zu. Dann spricht Nem. einen kurzen Prolog. —

Act I. Sc. 1. Vmbra Mess. et Silii. Mess. verspricht ihrem Buhlen Rache. — *Sc. 2. Claudius* mit s. Hof, darunter *Agr.* u. *Domitius* (*Nero*). Der Kaiser will sich wieder verheirathen und entscheidet sich für Agrippina. Sie fordert, daß ihr Sohn als Nero sein Schwiegersohn werde. — *Sc. 3. Senat.* Der Censor weist Syllanus hinaus und verkündet ihm, daß er nicht mehr Schwiegersohn des Kaisers sei. Ein Konsul überbringt dem hereintretenden Kaiser als Senatsbeschluß, daß Agr. Augusta, Dom. Nero heißen und Octavia heirathen solle. Britannicus bittet, ihn lieber zu tödten, als ihm Nero zum Bruder zu geben. Ein Centurio meldet, daß 35 Senatoren und 300 Ritter als Festopfer für des Kaisers Hochzeit auf seinen Befehl gefallen seien. Claud. leugnet, es befohlen zu haben. — *Sc. 4. Agr., Pallas.* Agr. will Claud. vergiften und selbst herrschen, selbst als ihr ein Augur verkündet, Nero werde herrschen und gegen die Mutter vorgehn. — *Sc. 5. Narcissus, Brit., Oct.* Narc. beklagt Brit. und Oct., die der Stiefmutter preisgegeben seien, und ermahnt Brit. als Orest heranzuwachsen. Agr. kommt mit dem Arzt und befiehlt ihm, dem kranken Kaiser Gift zu geben. Als sie die Kinder bemerkt, stellt sie sich harmlos. Pallas meldet den Tod des Cl.; Agr. triumphiert. — *Chorus 1: Tisiphone.* Jeder Unthat folgt eine neue. 7 sapph. Strophen.

Act. II. Sc. 1. Vmbra Claudii warnt die Könige, denen auch ihrer Diener Frevel angerechnet werden, und ruft Brit. zu, zu fliehen. — *Sc. 2. Nero* u. Gefolge. 4 Ritter berathen, ob man nicht lieber Syllanus zum Kaiser ausrufen solle. Im Senat hält Nero eine Ansprache und verspricht, gerecht zu herrschen. Die Senatoren schwören ihm Treue. — *Sc. 3. Agr., Pallas.* Als Agr. hereintritt, geht Nero mit Gefolge ab. Agr. ist wüthend: sie sieht, daß sie keine Herrschaft über ihn hat. — *Sc. 4. Nero, Burrhus, Seneca, Agr., Pall.* Burrh. und Sen. ermahnen Nero, sich vom Einfluß Agr.'s frei zu machen. Diese wirft ihm seine Kälte vor. N. läßt Pallas abführen. Agr. verspricht Rache durch Brit. — *Sc. 5. Nero,* Giftmischerin. N. läßt dem Brit. neuerlich stärkeres Gift geben. — *Sc. 6. Nero, Agr., Brit., Oct., Otho.* Nero begrüßt alle freundlich. Auf seine Bitten singen Brit. und Oct. ein Lied, worin sie die Verbrechen des Claud. und der Agr. und ihr eigenes Schicksal beklagen (Sapph., 5 Strophen). Darauf trinkt Brit. vom Gift und fällt todt nieder. Trotz Nero's Behauptung, es sei Fallsucht, wissen die Frauen die Wahrheit. Otho sagt, er müsse zu seiner schönen Frau, Poppaea. Nero will sie auch sehen und geht mit ihm. — *Sc. 7. Oct.* u. *Agr.* beklagen die Ermordung des Brit. — *Chorus 2: Alecto (Asclep.).* Herrschsucht und Argwohn veranlassen die meisten Verbrechen.

Act. III. Sc. 1. Vmbra Brit., Charon. Der Geist des Brit. ruft Charon an, ihn über den Lethe zu führen. Char.: *Sedes beatae non manent stupri reos....* Brit.: *Puero innocenti illusit mihi Domitius.* Char. prophezeiht noch viele neue Verbrechen. — *Sc. 2. Nero, Poppaea.* Nero erklärt ihr seine Liebe; er will Otho nach Lusitanien senden und ihr alles aus dem Wege räumen: die Geliebte, die Gattin, die Mutter. — *Sc. 3. Paris histrio ingreditur,* darauf *Burrh., Sen.* u. A. Par. erzählt Nero, daß Agr. den Plautus zu ihrem Gemahl und zum Kaiser machen wolle. Popp. hetzt gegen sie, B. und Sen. wünschen, daß Agr. sich vertheidige. Die beiden gehn hinaus, und Popp. erwirkt nun von N., daß er Agr. durch eine Höllenmaschine in Gestalt eines Schiffes von Anicetus umbringen lassen will. — *Sc. 4.* Agr. erklärt sich unschuldig. Nero heuchelt, davon überzeugt zu sein, und weiß seine erst ungläubige Mutter zu täuschen. — *Sc. 5. Nuncius puer (Adonici).* Ein Versöhnungsfest wird gefeiert, da zeigen sich die Furien. — *Sc. 6. Agr., Nero, Anic.* etc. N. verabschiedet Agr., die noch immer ängstlich ist, mit Schmeichelworten und bittet sie, sein Schiff zu benutzen, da das ihrige beschädigt sei. Später meldet Anic., daß Agr. beim Losgehn der Maschine, obwohl verwundet, sich rettete. Nero fürchtet ihre Rache. Anic. will sie doch ermorden. Ihren Rathgeber Agerinus läßt er hinterlistig verhaften. — *Sc. 7. Agr. in lecto vulnerata humero* etc. Agr., von Angst gequält und ganz verlassen, wird von Anic. und seinen Gesellen *obductis velis* ermordet. — *Sc. 8. Nero sol.* N. fürchtet Agr.; bei der Todesbotschaft ist seine Freude groß. — *Chorus 3: Megaera.* Die scheußlichste Bestie ist der Mensch.

Act. IV. Sc. 1. Vmbra Agr. prophezeiht dem Muttermörder, er werde, nachdem auch Burrh., Sen. und Octavia gefallen, von allen gehaßt, zu Grunde gehn. — *Sc. 2. Poppaea, Nero, Vmb. Agr.* Unter Grausen sehen N. und Popp. den Geist der Agr. in ihrem Schlafgemach auftreten und Nero rufen. Popp. deutet nachher einen Traum gegen Burrh., Sen. und Oct. aus. Nero fürchtet jetzt Götter, Menschen, ja sich selbst! — *Sc. 3. Burrh., Sen.* etc. Nero läßt von Sen. einen ihn vom Muttermord reinwaschenden Bericht schreiben und sagt Burrh., er wolle Oct. verstoßen. Dieser antwortet, dann solle er auch ihre Mitgift, den Thron,

zurückgeben. N. droht, ihn zu tödten, und ernennt Tigellinus und Rufus zu Präfekten an seiner Statt. Tig. soll gegen Sen. vorgehn. — *Sc. 4. Senat.* Seneca's Schreiben wird verlesen, da verläßt Thraseas den Saal, weil er kein Sklave sei. — *Sc. 6* (= *5*). *Oct. profuga, mox Sen.* Oct. ist angsterfüllt und wirft Sen. vor, daß er seinen Schüler gelehrt habe, die Gattin zu verstoßen. Sen. erkennt selbst, daß er ein Höfling geworden sei. — Nero trägt den Kopf des Plautus herein. Sen. erschrickt und bittet, daß er sich vom Amt zurückziehen dürfe. N. erlaubt ihm dies freundlichst, wenn er sein Geld hergebe. — Dem Anicetus befiehlt N., auszusagen, daß er mit Oct. ein verbrecherisches Verhältniß unterhalten habe. — *[Sc. 6.] Tigell., Pythias, Anic.* Tig. läßt der Pyth., Oct.'s Dienerin, die Brust verbrennen, um ihr Verleumdungen gegen diese zu erpressen: aber sie bleibt treu. Anic. sagt, er sei von Oct. verführt worden. — *Sc. 7. Nero, Vmbra Agr., Vox intus, Popp., Tig.* Nero hört den Geist der Agr. und die innere Stimme, aber auch furchtbare Zeichen können ihn nicht erweichen. Popp. zu Liebe läßt er Oct. auf die Pandaterischen Inseln bringen, dort möge sie sterben. — *Chorus [4.] Nemesis* (*Glyconici*). Auch den Tyrannen quält Gewissensangst.

Act. V. Sc. 1. Vmbra Octauiae. Oct. beklagt ihre schändliche Ermordung. — *Sc. 2. Ciues Rom. 4, Cubicularius Neronis, Nero.* Rom brennt; die Bürger, die den Brand nicht bewältigen können, sehen, wie Nero durch den Cub. die Häuser anzünden läßt. — N. erscheint als Sänger auf dem Söller und singt eine Ode auf das brennende Ilion. Als die Bürger beten, Gott möge den Schuldigen bestrafen, verspricht er, die Christen zu verfolgen, als die Thäter, und ein neues Rom zu bauen. — *Sc. 3. Sen., Paulina* etc. Sen. empört, daß ihn Nero vergiften lassen wollte, will als einzigen Ausweg den Tod suchen. Paul. räth ihm, lieber tapfer zu kämpfen. Verschworene, unter ihnen auch die Freigelassene Epicharis, kommen und berathen, wie Nero umzubringen sei. Einer von ihnen verräth sich vor seinem Freigelassenen Milichus. Dieser will seine Frau darüber befragen. — *Sc. 4. Vol. Proculus, Epicharis.* Proc. klagt über Nero's Undankbarkeit; Ep. sagt, er solle ihn tödten. Darauf verklagt er sie vor Nero, der sie zur Folter abführen läßt. Milichus theilt Nero die Verschwörung mit. Bei der Untersuchung zeigen sich die Verschworenen sehr feige, indem einer den anderen verräth: nur Epich. bleibt tapfer und schweigt. — *Sc. 5. C. Piso, Martius Festus.* Fest. räth Piso, der an Nero's Stelle von den Verschworenen zum Kaiser bestimmt war, jetzt alles zu wagen. Aber P. reißt sich die Adern auf, als er Soldaten hört. — *Sc. 6. Sen., Paulina* etc. Paul. wünscht, mit ihrem Gemahl zu sterben. Es werden ihr die Arme abgehauen, Sen. die Adern aufgeschnitten. — *Sc. 7. Lucanus incisis venis* beklagt seine Schlechtigkeit: er hat die eigene Mutter verrathen. — *Sc. 8. Vmb. Agr., Poppaea grauida, Nero e theatro, Tigell.* Agr. ruft Nero und Popp. Diese klagt, daß Nero sie vernachlässige. Dafür stößt er sie mit dem Fuße nieder, so daß sie stirbt. Nach einer reuigen Rede beschließt N., die Antonia zu heirathen, die aber ihren Stiefbruder zurückweist. Er ordnet Hinrichtungen an. — *Sc. 10.* (= *9.*) *Petronius Arbiter cruentus* (etc.) ist auch von Nero dem Tode bestimmt. — *Sc. 10. Thraseas* u. A. Der Senat hat Thras.'s Verurtheilung zum Tode zugestimmt, worauf dieser sich die Adern aufschneidet. — *Sc. 11. Vmb. Agr., Nero, Sporus* etc. Agr. ruft, Nero will nicht hören, sondern umarmt den als Poppaea angezogenen Sporus. Auch die Meldungen von Rebellion und drohender Haltung der Gallier weckt ihn nicht. — *Sc. vlt.* (*12.*) *Vmb. Agr., Nero, Phaon, Sporus* etc. Agr. ruft wieder; Nero, der von allen verlassen wird, nimmt das Gift, das ihm der

Schatten reicht. Galba wird zum Kaiser ausgerufen. — *Chorus* der Furien; Nemesis spricht den Epilog (19 Zeilen). Bei Nero's Ende jubelt das Volk.

7. *At hic alumna pacis, imperii salus*
Dea mititatis, hominum amor, regum decus,
ELISA regnat; vix scias magis an suos
10. *Amet, an ametur a suis. Maior loco*
An melior animo; faciat, an foueat magis
Probos, fideles aulicos: Patres suos
13. *Magis an sequatur, an praeeat etc.*

E. Schulkomödie.

Die Schulkomödie im engeren Sinne beansprucht, durch die Verschiedenheit ihres Charakters von der unter italienischem Einflusse stehenden Komödie, die am besten durch Vergleichung zweier Stücke der beiden Kategorien sich ergeben wird, eine besondere Stellung. Es ist ein Genre, das sich in Deutschland hervorragender Beliebtheit erfreute, in England dagegen, namentlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nur in vereinzelten Exemplaren vorkommt.

Von den beiden Stücken, die wir hier anzuführen haben, geht das eine in seiner Grundform sicher noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts zurück. Von Deutschland kam mit dem Stoffe wohl auch die Form. Die zahlreichen Fäden, die die Literatur beider Länder gerade in dieser Zeit verbanden, hat Herford, *Studies in the Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century*, Cambridge 1886, nachzuweisen gesucht. Ein satirisches Lustspiel, das einen Schulmeister verspottet, freilich mit Bezug auf Schulverhältnisse, die man am Schlusse des 16. Jahrhunderts nicht mehr verstehen konnte, besaßen die Deutschen in *Codrus* (vgl. Wilh. Schulze, Archiv für Literaturgeschichte 11, 328 ff.). Ueber das *Bellum Grammaticale* vgl. unten. Unsere beiden Stücke werden 1591 von Sir John Harrington in seiner *Apology for Poetry* erwähnt: *Then for comedies, how full of harmless myrth is our Cambridge Pedantius, and the Oxford Bellum Grammaticale.* Aus diesen Worten geht hervor, daß beide Komödien zu Harrington's Zeit sehr bekannt und beliebt waren.

16. Bellum Grammaticale.

Bellum | *Grammaticale* | *sive* | *Nominum Verborumque* | *discordia civilis* | *Tragico-Comoedia* | *Summo cum applausu olim* | *apud Oxonienses in Scae|nam producta et nunc in* | *omnium illorum qui*

ad | *Grammaticam animos appellunt oblectamentum* | *edita* | *Londini* | *Excudebant B. A. & T. Fawcet Impensis* | *Joh: Spenceri. 1635.* 12°. Exemplar in der Bodleiana, Oxford. Es folgen *Dramatis Personae*, wobei im Namen meist auch der Charakter des Trägers begründet ist.

In Castris Nominum.

Poeta, Rex Nominum.	Cis, Regina Praepositionum.
Ego, Dux Pronominum.	Ille, Parasitus Poetae.
Pape, Dux Interjectionum.	Adjectivum in Neutro genere.

In castris Verborum.

Amo, Rex Verborum.	Vbique, Parasitus.
Edepol, Dux Adverbiorum.	Edo, Verbum.
Sodes, Legatus.	Sum, Fugitivus.

Participium, Dux Insidiatus.
Fors, Nuncia.
Simul, Dux Conjunctionum pacificus.
Quamvis, Tamen — Praecones.

Solicismus	grammaticae Pestes.	Priscianus	Grammaticae Iudices.
Barbarismus		Linacrus	
Traulismus		Despauterius	
Cacotonus		Lilius	

Scaena, Grammaticae Provincia.

Auf eine Widmung an Thomas Gray und Henry Howard, unterzeichnet *Johannes Spencerus,* folgt dann eine Vorrede desselben Herausgebers, wo er sagt, das Stück sei in Oxford vor der Königin Elisabeth aufgeführt worden, und er habe es wohl der Mühe werth gefunden, es herauszugeben. Er nennt sich hier *Bibliothecarius Collegii Sionis Londinensis, Iohan: Spencerus.*

Sir John Harrington führt unser Drama 1591 als bekannt an. Am 24. September 1592 wurde es vor der Königin in Christ Church, Oxford, *meanly* aufgeführt (vgl. Halliwell's *Dict. s. v.*). William Gager schrieb dazu einen Prolog und Epilog, die in seinem *Meleager* (1592, vgl. oben S. 233) auf Fol. F 6 b abgedruckt sind. Aber es ist wahrscheinlich viel älter. Ralph Radcliff, der Freund John Bale's, von 1538 an Schulmeister in Hitchin, schrieb, nach Bale, neben zahlreichen anderen lateinischen Dramen auch eines mit dem Titel *Nominis ac Verbi, potentissimorum regum in regno grammatico, calamitosa et exitialis pugna.* Vergl. Herford, *Literary Relations*, p. 112, Anm. 3. Es behandelte sicher denselben Stoff. Ob es absolut identisch mit unserem Stücke war, läßt sich natürlich nicht feststellen; aber das letztere scheint doch nur eine Ueberarbeitung von Radcliff's

Komödie zu sein. Aus dem Eintrag im Stationers' Register 17. 4. 1634 für John Spenser B. G. *by Master Spense* schließt Fleay, *Chron. of Engl. Drama II,* p. 252, auf einen Verfasser Namens Spense. Es liegt aber nur ein Versehen vor: gemeint ist der Herausgeber Spenser.

Die Quelle der Komödie bildet eine Schrift des Andrea Guarna aus Salerno, die unter dem Titel *Grammaticale Bellum No|minis & Verbi Regum, de principalitate | orationis inter se contendentum* am 1. September 1512 zu Straßburg *Ex aedibus Schurerianis* herausgegeben wurde.[1]) Zahlreiche spätere Ausgaben: Paris 1532, Venedig 1565, Wittenberg 1577, Arnstadt 1653, bezeugen die Beliebtheit des Werkchens. Auch ins Englische scheint es übersetzt zu sein; darauf deutet der Titel *The Grammar War* (12°), der sich in dem der Komödie *Lingua*, 1657, angehängten Katalog von Simon Miller in London findet. Guarna's Schrift ist eine Prosa-Erzählung vom Kriege zwischen Nomen und Verbum unter ihren Königen Poeta und Amo. Es kommt zur Schlacht, in der verschiedene Kämpfer schwere Verwundungen erleiden, einzelne auch fallen: daher die Verstümmelung oder das Aussterben der grammatischen Formen. Der Komödienapparat, wo der Parasit nicht fehlen darf, steht natürlich nicht in der Fabel. Radcliff, der in seinen Dramen, wie sich schon aus den erhaltenen Titeln und Anfängen urtheilen läßt, starke Abhängigkeit von Deutschland bekundet (vgl. Herford a. a. O.), wird auch diesen Stoff durch deutsche Vermittlung erhalten haben. — Zu beachten ist noch der Ausfall gegen den mit dem Himmel schachernden Papst, Akt II, Sc. 1. Neben Priscian werden auch die bedeutendsten Grammatiker aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, Thomas Linacre, Despautères, Lilio als Richter angerufen.

Ein kurzer Prolog beginnt das Stück.

Act. I. Sc. 1. Ille Parasitus solus. Ille stellt sich als gefräßigen Parasiten von Poeta vor. Leider droht dessen Gastmählern ein Ende durch den Streit mit Amo. — *Sc. 2. Adject. Ille.* Ritter Adj., die Stütze des Nomens gewöhnt, fällt zu Boden, fühlt sich aber, trotzdem Ille ihn auslacht, stolz als «absolut». Er verspricht zum Kampf 3 Fähnlein Reiter zu stellen, wenn der König die Pferde dazu liefere. — *Sc. 3. Ille. Poeta Rex.* Po. klagt über die ihm durch Amo angethane Unbill. Ille räth ihm, den Krieg zu wagen: alle großen Helden seien ja Nomina. Die Participia solle man zu gewinnen trachten. Auf Befehl des P. unternimmt er dies und zugleich die Aufgabe, die Präpositionen und Interjektionen fest zu halten. — *Sc. 4. Amo Rex verborum. Vbique illius Parasitus.* Amo ist so wüthend über Po.'s

[1]) Eine ältere Ausgabe erschien 1511 zu Cremona, nach der *Biographie Universelle s. v.*

Frechheit, daß er sogar nach Ub. schlägt. Er befiehlt ihm, alles zum Krieg zu bereiten, besonders auch die Partic., die ja von Verben abstammen, auf ihre Seite zu bringen.

Act. II. Sc. 1. Participium Dux insidiatus. Part. sagt, er sei ein Dieb, aber er stehle nicht mehr heimlich, sondern offen. Auch der Papst, Pontifex, sei ja ein Partic., der alles verkaufe, sogar den Himmel, wenn er einen Käufer finde. — *Sc. 2. Ille. Part.* Durch einen Brief von Po. sucht Ille Part. zu gewinnen. Dieser behauptet, schon den Verben sich verpflichtet zu haben, verspricht aber heimliche Unterstützung. — *Sc. 3. Vb. Part.* Ub. hat Part. «überall» gesucht und fordert jetzt durch einen Brief von Amo Unterstützung. Part. verspricht diese scheinbar, beschließt aber, im Hinterhalte zu bleiben. — *Sc. 4. Simul. Part.* Sim. räth zum Frieden, Part. sagt, er könne nichts thun, Sim. solle für das gemeinsame Wohl sorgen. — *Sc. 5. Simul solus.* Er tadelt die, welche im Ruin des Staates ihren Vortheil sehen, und doch zugleich untergehn müssen; denn wie soll ein Partic. ohne Nomen oder Verbum existieren! Er allein sorge für Frieden. — *Sc. 6. Simul. Poeta.* Sim. räth zum Frieden. «Poeta» müßte ja ohne «Verba» stumm sein! Po. meint, er könne schandenhalber nicht mehr zurück, Sim. solle zu Amo gehn. — *Sc. 7. Sim. Amo.* Amo weist den Friedensvorschlag ab und will durchaus den Krieg. Sim. will auswandern, um den Jammer nicht zu sehen. —

Act. III. Sc. 1. Ille. Poeta. Ego Dux. Cis Regina. Pape Dux. Ille hat die Hilfstruppen gebracht: Ego mit den Pronominibus als Marine, Cis mit einer Amazonenschaar von Präpositionen. Pape und seine Interjektionen werden Schlachtrufe ausstoßen und die Klagewörter in's feindliche Lager schicken. — *Sc. 2. Amo. Aedepol dux. Vbique.* Ubique, als Parasit, verlangt zu essen. Aed. führt seine Truppe, die Schwörwörter, an, die die mächtigsten Götter enthalte. Die Verba stellen zahllose Kämpfer, da jedes Verbum je 180 Personen im Aktiv und im Passiv habe. Amo will durch einen Gesandten den Krieg erklären lassen. — *Sc. 3. Solicismus, Barbarismus, Traulismus, Cacotonus, Grammaticae Pestes.* Sie freuen sich, daß nun die Gesetze umgestoßen werden, und es den Grammatikern schlecht gehe. — *Sc. 4. Amo. Sodes Legatus.* A. läßt durch So. den Krieg erklären. — *Sc. 5. Simul. Sodes.* Auf dem Wege zu Poeta trifft Sodes Sim., der ihn vergebens bittet, die Kriegserklärung nicht zu übergeben, da das Staatswohl dem Befehle des Fürsten vorgehe.

Act. IV. Sc. 1. Sodes. Poeta. Ille. So. erklärt den Krieg. Poeta giebt ihm eine poetische Erwiderung in Hexametern. — *Sc. 2. Ille. Poeta. Cis. Ego. Pape.* Der herausgeforderte Poeta bestimmt die Schlachtordnung und ermahnt zur Tapferkeit. Nur Partic. fehlt noch. — *Sc. 3. Vbique. Ille.* Sie verspotten einander mit ihrer Gefräßigkeit. Ub. wünscht, alle Nomina umzubringen; Ille warnt ihn: er könne die Kriegslust noch bereuen. — *Sc. 4. Amo. Aedepol. Vbique.* Amo ermuthigt sein Heer, das eines Stammes sei, nicht so bunt zusammengeflickt wie das der Feinde. — *Sc. 5. Vbique. Edo. Sum. Ille.* Ub. und Edo unterhalten sich über das Essen. Sum als «Verbum Substantivum» will zum Feind überlaufen, wird aber aufgegriffen und von Edo nur dafür freigegeben, daß er ihm 7 Flexionsformen überläßt: es, est, estis etc. — *Sc. 6. Simul. Priscianus.* Sim. bittet Prisc. um Hilfe gegen den verderblichen Krieg. Prisc. beklagt die Grammatiker.

Act. V. Sc. 1. Priscianus. Linacrus. Despauterius. Lilius. Simul. Prisc. beschließt mit seinen Kollegen, Merkur anzurufen, der ihnen die Provinz der Grammatik übertragen habe. — *Sc. 2. Quamvis, Tamen, Praecones.* Sie verlesen ein Edikt Merkur's, daß jeder seine Waffen niederlege und den Spruch der Richter erwarte. Vivat Rex! — *Sc. 3. Amo. Aedepol. Vbique. Simul.* Amo sieht ein, daß er gegen Merkur's Befehl nicht handeln darf, daß Sim. allein verständig war, und befiehlt Frieden. — *Sc. 4. Fors. Poeta. Ego.* Fors erzählt, daß alle seine Casus gefallen seien, nur der Nominativ und Ablativ seien noch übrig. Poeta will kämpfen bis zum Tode. Da aber Ego von Merkur's Edikt berichtet, beschließt er, vor die Richter zu eilen, damit ihm nicht Amo zuvorkomme. — *Sc. 5. Priscianus. Linacrus. Despauterius. Lilius. Fors. Poeta. Amo.* Fors erzählt den Verlauf der Schlacht. Die Verluste seien auf beiden Seiten sehr groß: nil und nihil, fas und nefas, Nomina auf u und i, und die Zahlen von 3 bis 100 haben alle Casus verloren. Gemüse- und Metallnamen im Vordertreffen verloren den Plural, andere den Singular. Auch den Namen der Maße und Gewichte ging es nicht besser. Die Verba verloren «praeterita perfecta», andere das ganze Passivum wie doleo, volo, sedeo. Einige verloren das sc in verschiedenen Formen, u. s. w. Die Grammatici beschließen, von weiterer Strafe abzusehen, aber zur Warnung für die Zukunft den Schaden zu belassen. Zum Schlusse spricht *Lilius solus:*

Per totam Grammaticae provinciam nunc pace vivitur;
Regulas bene vivendi quisque habet & leges
Cum Privilegio dyplomate Regio confirmatas
Agnoscunt omnes, Vt latius apparent
In libro Decretalium qui sic inscribitur:

Brevissima Institutio | seu | Ratio Grammatices agnoscendae ad om- | nium puerorum utilitatem praescripta: | Quam solam Regia Majestas in omnibus scholis docendam praecipit. | Valete & Plaudite. (Dieser Schluß sieht wie ein späterer Zusatz aus.)

17. Paedantius.

Das Stück ist uns im Druck von 1631 und in Hss. erhalten. Da eine von diesen mir älter zu sein scheint, führe ich sie zuerst an und richte mich auch in der Schreibung u. s. w. nach ihr. MS. Caius Coll., Cambridge, 125, Papier, 8°, 16.—17. Jahrhundert, sehr sauber geschrieben, enthält 3 ältere lateinische Dramen: 1. Legge's *Richardus III* (vgl. oben S. 258), 2. *[Hymenaeus]* ohne Titel (vgl. unten S. 287), und 3. *Paedantius comoedia acta | in collegio Sanctae et individuae Trinitatis | authore M^ro | Forcett.* Auch das MS. Trin. Coll. Cam. R. 17. (9) enthält das Stück an dritter Stelle. Der Druck hat den Titel: *Pedantius. | Comoedia, | Olim Cantabrig. | Acta in | Coll. Trin. | Nunquàm antehàc | Typis evulgata. | Londini. | Excudebat W. S. Impen|sis Roberti Mylbourn in | Coemeterio Paulino | ad Insigne Canis | Leporarij. | 1631.* 12°. Exemplar im Brit. Mus. (Stat. Comp. 9. 2. 1630). Zwei Bilder schmücken die beiden ersten

Seiten; das eine stellt Dromodotus dar in Barret und Talar mit dem Mundspruch *Videtur quod sic,* das andere Pedantius im Spitzhut und Talar mit der Ruthe in der Hand, hinter ihm zwei Schüler, über ihm ein Büchergestell, und aus seinem Munde kommen die Worte *As in praesenti.* Was zum Druck der Komödie geführt, zeigt uns die folgende Seite.

Pedantius de Se.

Indignatio.	*Scilicet haud solus dominabitur IGNORAMVS:*
Buttismus.	*Roscius alter ero: sed eram quoque Roscius ante.*
Chronographia.	*Ante quater denos vixi PEDANTIVS annos,*
Paranomasia.	*Vixi, & Cantabrico dixi plaudente theatro.*
Confessio.	*Iam mihi (nam lepidis & adhuc ludibria Musis*
Paranomasia.	*Debeo) pressa typis pro scenâ scheda paratur:*
Apostrophe.	*Prodeo: Lectorem pro Spectatore saluto.*
Comparatio.	*Maior inest nostrae Verborum Copia linguae.*
Metaphora.	*Quin et barbarico Dromodotus turbine si non*
Mimesis.	*Aequet, at in punctis formalibus anteit Istum;*
Comparatio.	*Lydia nostra quidem Rosabellâ est pulchrior: & me*
Decorum.	*Praeceptore suam novus Ignoramus amicam*
Rythmus.	*Suaviter affari, & versu reboante precari,*
Polysyndeton.	*Et falli, & ludi & protrudi in retia discit.*
Aureum.	*Lex Pedantaeam decernit Scenica laurum.*

Idem explicans, & applicans.

Paranomasia.	*Dum ludor, non ludo graves, non ludo Scholarchas,*
Synathroismus.	*Quales, quot, quantos habet Insula nostra, sed usquam*
Aporia.	*Si fuerint, vanos, nasutos Grammaticastros,*
Compositio.	*Blennos, floccilegas, phrasimimos, quisquilivendat [-as?],*
Ingeminatio.	*Si quis erit, si quis (non fallit Regula) mecum*
Appositio.	*In numero, genere & casu ponetur eodem.*

Die Sätze beziehen sich auf George Ruggle's Komödie *Ignoramus,* die 1615 vor König Jakob in Cambridge aufgeführt worden war und sich großer Beliebtheit in Studentenkreisen wegen der Verspottung der Advokaten *(Causidici)* mit ihrem Juristenlatein erfreute. 1630 war sie in erster und zweiter Ausgabe erschienen: *Ignoramus.* | *Comoedia coram Regia Maiestate* | *Iacobi Regis Angliae &c.* | *Secunda editio auctior & emendatior.* | .... | *Londini:* | *Typis T. H. Sumptibus G. E.* | *& I. S. 1630.* Spätere Ausgaben s. bei Halliwell. Die Virgo heißt dort Rosabella.

Für die Abfassungszeit des *Paedantius* bietet uns Sir John Harrington's Ausspruch, 1591, eine untere Grenze. Der obige Satz: *Ante quater denos vixi Pedantius annos* würde ebenfalls auf das Jahr 1590 führen. Daraus geht aber durchaus nicht hervor, daß die

Komödie um diese Zeit verfaßt wurde. In der Hs. Caius Coll. 125 steht sie mit zwei 1579 aufgeführten Stücken zusammen, auch deutet der ganze Charakter des Stückes wohl auf frühere Zeit. Harrington nennt sie zugleich mit dem sicher lange vor 1590 existierenden *Bellum Grammaticale.*

Als Verfasser wird in der Hs. C ein Magister Forcett genannt, von dem nichts weiter bekannt ist. Nash in seinen *Strange News* (1593), *ed. Grosart,* p. 117, schreibt es einem ebenfalls unbekannten M. Winkfield zu. Auch Thomas Beard wird als Autor angeführt, vgl. *Dict. of Nat. Biogr. s. v.*[1])

Die direkte Quelle ist nicht leicht festzustellen. Plautus hat, wie den Bramarbas so auch den Pedanten der neueren Komödie zugeführt. Aus dem Ludus seiner *Bacchides* gehn alle Pädagogen des italienischen Lustspiels hervor. Die bekannteste Figur darunter ist wohl Manfurio in Giordano Bruno's *Candelajo.* Ob wir für unser Stück italienische oder vielleicht deutsche Vermittlung anzunehmen haben, ist nicht sicher. Die Absicht des Dichters ist klar: der pedantische Schulmeister mit seiner äußerlichen Scheingelehrsamkeit, die er überall anbringen will, seiner komischen Eitelkeit und seinem mangelhaften Anpassungsvermögen, soll lächerlich gemacht werden. Seine Rede ist überaus schwülstig mit Klassikercitaten gespickt und fortwährend durch formelle, syntaktische oder etymologische Bemerkungen über die eigenen Worte unterbrochen. Zur besseren Beleuchtung ist ihm ein zweiter Gelehrter, ein Philosoph, beigegeben, mit dem sich der Grammaticus in gelehrte Dispute einlassen kann, und mit dem er häufig gemeinsam ausgelacht wird. Die Darstellung des von aller Welt gefoppten und betrogenen Paedantius erinnert vielfach an Udall's *Ralph Roister Doister.* Wie dort, kommt es auch hier nur auf die komische Wirkung des ganz typischen Charakters des Helden an. Die Handlung ist äußerst dürftig, wie schon ein Blick auf das kurze Personenverzeichniß errathen läßt. Doch gefiel das Stück den Zeitgenossen sehr gut, sie fanden es *full of harmless myrth.* Daß manchmal von dem Darsteller auf eine bestimmte, den Zuschauern bekannte Persönlichkeit angespielt wurde, mag wohl sein.

[1]) Was es mit der Notiz des *Dictionary of National Biogr., s. v.* W. Hawkesworth . . . . *and another Comedy which he is known to have written, entitled Pedantius, was produced [sc. 1602—3] for the first time. He represented the principal characters in both these dramas* . . . für eine Bewandtniß hat, kann ich nicht ermitteln. Daß Hawkesworth der Autor von *Pedantius* sei, wird auch schon von Cooper, *Athenae Cantabrig.* II, 442. behauptet, entbehrt aber jeder Begründung.

So behauptet Nash a. a. O., Gabriel Harvey sei darin verspottet worden, Andere suchten andere Porträts zu erkennen. Der Dichter hatte wohl kaum diese Absicht; der Herausgeber stellt sie direkt in Abrede.

Auch Shakespeare führt uns in Love's Labour's Lost einen Pedanten vor, der dieselben Charakteristika wie unser Paedantius aufweist. Daß er seinen Holofernes einfach nach dem Leben gezeichnet habe, etwa nach John Florio oder Thomas Hunt (vgl. Elze, W. Shakespeare, p. 42 f.), ist von vornherein unwahrscheinlich. Holofernes ist ebenso nur der Typus des Pedanten, wie Don Adriano der des Miles gloriosus; und es wird wohl niemand im Ernste behaupten, daß unter der Maske des Capitano eine Persönlichkeit aus Shakespeare's Bekanntenkreis verborgen sei. In der englischen Literatur, vor *Love's Labour's Lost*, spielt der Pedant eine sehr geringe Rolle: nur in Sir Philip Sidney's *Lady of May* tritt ein Schulmeister Rombus auf, der demselben Typus angehört. Beyersdorff hat, Jahrbuch XXVI, 289, gezeigt, daß Holofernes nicht auf G. Bruno's Manfurio zurückgehe, wogegen übrigens auch Shakespeare's geringe Kenntniß des Italienischen spricht. Es scheint mir nun nicht glaublich, daß Shakespeare von einer zu der Zeit, als er wahrscheinlich *Love's Labour's Lost* schrieb (1591), so bekannten Komödie wie *Paedantius* nichts erfahren habe. Manuskripte der Universitätsstücke fanden jedenfalls auch ihren Weg nach London, und Shakespeare's Latein, mag es auch, mit Ben Jonson's Kenntnissen verglichen, *small* gewesen sein, reichte doch sicher soweit, daß er den Sinn einer Schrift recht gut verstehen konnte. Der Umstand, daß Holofernes in einem mit lateinischen Brocken vermischten Englisch spricht, während Paedantius natürlich sich nur lateinisch, mit fortwährenden Schulerklärungen vermischt, ausdrücken kann, fällt dabei als Unterschied nicht in die Wage, weil Shakespeare eben, wie unser Anonymus die Sprache des Pedanten in der Schule darstellen wollte, und da mußte er die lateinischen Wörter bringen. Das hat also Holofernes nur naturgemäß mit seinen italienischen Vettern gemein. Ein anderer Umstand aber spricht meines Erachtens sehr für die Bekanntschaft Shakespeare's mit unserem Stücke. Wie neben Paedantius Dromodotus als gelehrter Freund steht, aber ohne die pedantischen Auswüchse so stark aufzuweisen, so hat Holofernes neben sich den Curate Sir Nathaniel als geistesverwandten Genossen. Auch daß Holofernes in der Folio fast immer nur unter dem Namen *Pedant* erscheint, kann dafür angeführt werden. Dies mit der oben angeführten Uebereinstimmung der Charaktere macht

es uns fast zur Gewißheit, daß wir in unserem *Paedantius* die Quelle für Shakespeare's Holofernes zu suchen haben.

Wir gehn nun zum Inhalt der Komödie über.

Argumentum (im Drucke hinter dem Personenverzeichniß). *Lydiam virginem, Charondae senis ancillam | amabat Chremuli olim servus Crobulus: | quam eandem sibi petiit paedagogus Paedantius. | Lydia, spreto Paedantio, Crobuli capitur amore. | Ast serva cum esset Charondae Lydia, | minas ille, virginem vt faciat liberam, poscit triginta. | Crobulus astutiis suis suorumque fecit, nummos | vt daret Paedantius, ipse Lydiam accipit.*

Personae.

Crobulus [Crabolus Amator *D*].
Pogglostus servus Crobuli.
Dromidotus [Dromod-*D*] philosophus.
Paedantius [Ped-*D*] paedagogus.
Ludio puer Paedantii [p. P. fehlt *D*]
Tyrophagus parasitus.
Tuscidilla hospes.
Bletus } [Pueri discipuli *D*].
Parillus [-is *D*] } [Pueri discipuli *D*].
Lydia [L. Virgo *D*]
Mercator pannarius [Gilbertus M. p. *D*].

Actus I. Sc. 1. Crobulus. Pogglostus. Cr. will Pogg. zeigen, wie sich ein Diener zu benehmen habe. Dafür spielt Pogg. den Herrn, und zwar sehr herrisch. Dann heißt Cr. Pogg., der Wirthin sagen, sie solle für den Abend ein Mahl herrichten auf seine Kosten und dazu Lydia heimlich hinführen. — *Sc. 2. Dromidotus. Crobulus.* Drom. philosophiert monologisch über das Weltall (mit der Erde als Centrum) und fragt Crob. nach Paedantius. Daran knüpft sich ein sophistischer Dialog über die Philosophen. — *Sc. 3. Paed. Drom.* Paed. ist in Lydia verliebt und disputiert mit Drom. über die Liebe mit Hilfe vieler Klassikercitate. — *Sc. 4. Pogg. Drom. Paed.* Pogg. ist von Crob. ausgesandt, den Tyrophagus zu treffen und zugleich die beiden Philosophen zum Besten zu haben. Er verstellt sich als hinkender Bettler. Als sie ihm nur Rathschläge, kein Geld geben, sagt er, er sei ein früherer Student, der sich Bücher kaufen wolle, und droht mit seinem Schwert. So nimmt er ihnen alles Geld sammt den Beuteln ab und macht sich aus dem Staube. Die Gelehrten betrauern ihre gänzliche *evacuatio.*

Actus II. Sc. 1. Crob. Tuscidilla hospes. Crob. freut sich, daß es ihm durch süße Speisen und schöne Worte gelungen ist, Lydia für sich einzunehmen. Tusc. verlangt aber ihr Geld. Crob. verspricht, seinen Rivalen Paed. für sich zahlen zu lassen. — *Sc. 2. Paed. Drom. Ludio. Bletus.* Die Gelehrten gehn mit zwei Schülern vergeblich auf die Suche nach dem Räuber aus. Lud. spricht ebenso schwülstig wie Paed., zu dessen großer Freude. Paed. setzt die Gründe für seine Liebe umständlich auseinander, Drom. sucht ihn zu widerlegen. Paed. zeigt seinen Genossen das Haus der Lyd., wünschend, durch die Mauern sehen zu können. — *Sc. 3. Lydia. Paed. Drom.* Paed. erklärt in hochgelehrter Rede Lydia seine Liebe, Drom. unterstützt ihn mit all seiner Philosophie. Aber Lyd. läßt sie stehn und geht ins Haus. — *Sc. 4. Tyrophagus. Crobulus.* Crob. schickt Tyr. zu Paed. mit der Nachricht, Leonidas, sein Schüler, sei in großem Ansehen beim König; dieser habe beschlossen, seine Kinder von Paed. erziehen zu lassen. Dabei soll Tyr. dem Paed. 20 Minen angeblich für Leon. herauslocken, die Crob. und Tyr. theilen wollen.

Actus III. Sc. 1. Paed. Tyr. Tyr. führt seinen Auftrag aus. Paed. glaubt in seiner Eitelkeit alles, und bittet Tyr. zu kommen, um das Geld zu empfangen. — *Sc. 2. Pogg. solus.* Pogg. will wieder auf Raub ausgehn und klagt über die schlechten Zeiten, wo ihm so viele Gauner Konkurrenz machen, und reiche Leute ihr Geld zu Hause lassen, statt es bei sich zu tragen. — *Sc. 3. Tyr. Pogg.* Als Tyr. mit dem Gelde zurückkommt, wird es ihm von Pogg. abgefordert. Er hält dies für Scherz, aber Pogg. zieht sein Schwert und droht, ihn umzubringen. Tyr. ruft Crob. zu Hilfe. — *Sc. 4. Crob. Tyr. Pogg.* Als Crob. kommt, behauptet Pogg., er sei der Angegriffene, dann: er habe das Geld nur sehen wollen. Crob. schilt ihn aus und lädt Tyr. zu einem Trunk ein. — *Sc. 5. Paed. Drom. Ludio.* Paed. bereitet sich für das Hofamt vor, u. a. will er seine Hauptsorge seinen *Mustaches* zuwenden: Drom. giebt ihm gelehrte Rathschläge. Die beiden gerathen darüber in einen scharfen Disput und werden sehr grob, bis das Erscheinen der Lydia sie unterbricht. — *Sc. 6. Lydia. Paed. Drom. Ludio.* Paed., von Drom. und gelegentlich auch von Ludio unterstützt, beginnt aufs neue seine Liebeswerbung, hervorhebend, daß er jetzt Rathgeber des Königs sei. Lydia macht sich über die Gelehrten lustig und weist ihn ab.

Actus IV. Sc. 1. Crob. Pogg. Tyr. Crob. freut sich des Geldes, braucht aber noch die Summe, um Lydia loszukaufen. Wieder soll Paed. herhalten. Pogg. vertheidigt unterdessen gegen Tyr. die Vorzüge des Todes am Galgen. — *Sc. 2. Drom. Parillus.* Drom. disputiert mit seinem Schüler über *Nosce te ipsum*, wobei er den größten Unsinn herausdemonstriert. — *Sc. 3. Paed. Ludio.* Paed. hat den Betrug bemerkt und ist wüthend über den Gauner, den er mit einer hochklassischen Philippica bedonnern will. — *Sc. 4. Tuscid. Lydia. Paed. Lud.* Lydia stellt sich, als rathe Tusc. ihr, doch dem trefflichen Paed. ihre Liebe zu schenken, und sagt ihm, sie habe ihn im Stillen stets geliebt. Paed. ist glücklich und geht, als Lyd. sagt, Charondas gebe sie nur für 30 Minen frei, auch darauf ein, freilich ungern und zögernd. — *Sc. 5. Mercator pannarius. Ludio.* Paed. ist beim Nahen des M. p. plötzlich verschwunden. Dieser klagt, wie schwer es sei, von den Scholaren die Bezahlung zu erlangen. Jetzt suche er den Paed.; Lud. will diesen retten und sagt, ein königlicher Beamter mit einer großen Geldsumme warte im Hause auf Paed., wolle aber nicht gesehen werden. So entschließt sich der Gläubiger, umzukehren.

Actus V. Sc. 1. Paed. Bletus. Paed. schickt durch Bl. das Geld mit einem Gedicht zu Lydia. Er ist jetzt sehr ängstlich, und Bl. muß wiederholt versprechen, ehrlich zu sein. — *Sc. 2. Parillus. Paed.* Paed. erklärt einen Satz Wort für Wort, macht aber dabei auch Schnitzer. So führt er ein *sing. armum* an. Als Par. diese Form nicht kennen will, erklärt er: *Est interdum apud priscos Grammaticos, sed rarò aut nunquàm.* — *Sc. 3. Merc. pann. Paed. Par.* Paed. ist in großer Noth, als der Merc. Bezahlung fordert. Während er Par. nach Drom. ausschickt, hält er den Gläubiger durch gelehrte Einwürfe und sophistische Ausreden hin. Als Drom. erscheint, schützt er wichtige Geschäfte mit diesem vor. Der Merc. droht mit dem Gesetz, aber Paed. tröstet sich: *qui non est hodiè, cras minùs aptus erit.* — *Sc. 4. Drom. Paed.* Dem Drom. sagt Paed., der Merc. sei einer seiner Schuldner, der nicht zahlen wolle. Jetzt sei ihm schon geholfen. — *Sc. 5. Bletus. Paed. Drom.* Bl. berichtet, er habe das Geld überbracht, aber Lydia sei krank. Aus Sympathie fühlt sich Paed. auch krank. — *Sc. 6.*

Tuscid. Paed. Drom. Crob. Tusc. beklagt Lydia's Tod. Paed. bittet Drom., ihm sein Taschenmesser *(pugiunculus)* wegzunehmen, damit er sich nicht erdolche: so ergreift ihn der Schmerz! Crob., als Franziskaner verkleidet, bringt ihm einen Ring, den Lydia sterbend ihm bestimmt habe, zugleich bittend, daß er weit von hier wegziehe. Drom.'s Philosophie vermag Paed. nicht zu trösten, er will Lydia's Willen thun und sich von der Welt zurückziehen: *Vale mortua, Longum* (*adverbium*) *longum formosa vale Lydia, vale Venus, vale Amor, vosque* (*circumstantiae factorum illorum*) *locus et tempus valete: vale Dromidote, vale Franciscane. Vale vicina Academia. O foelicem illam Academiam, quae Paedantium receperit, miseram illam, quae amiserit! (Exit.)* Darauf wirft Crob. seine Kutte ab und freut sich der gelungenen List, durch die er sich Lydia verschafft hat.

F. Nationale Komödie.

Die «nationale» Komödie, von der wir hier nur ein einziges Beispiel anführen können, bringt englische Verhältnisse zur Darstellung. Ihre Abstammung aus den komischen Partien der Moralitäten thut sich noch durch das Auftreten solcher Figuren, wie Mercurius Britannicus und Mercurius Gallo-belgicus kund. Dagegen zeigt sich der italienische Einfluß in der verwickelten Intrigue mit ihren vielen Verwechslungsscenen.

18. Byrsa Basilica.

Das Stück ist im MS. Tanner 207, Papier, fol., 48 ff., aus dem Jahre 1570 erhalten. Der Titel lautet: *Byrsa Basilica seu Regale Excambium à Sereniss. Reginâ Elizabethâ in personâ suâ sic insignitum; Anno Dom: 1570. Mense Januar: 23° die, Monumentum Mercuriale D. D. Thomae Greshami Militis et Negotiatoris Regii; qui suis solius sumptibus e solo erexit, dicavitque tam Mercatori quam Mercurio.*

Die letzte Seite trägt den Namen des Autors: *J. Rickets.*

Wo das Stück gespielt wurde, wird nicht angegeben, aber es wurde wahrscheinlich vor Gresham aufgeführt, dessen Porträt unter dem Namen Rialto gezeichnet ist.

Dramatis Personae.

Mercurius prologizans; Interloq: Epilogizans.

1. Rialto Negotiator Regine: & Ds Fundator Byrsae.
2. Cicadillo Parasitaster.
3. Dolo Assecurator Publicus; Insolvens sed instructus protectione Regali: tandem Consul Electus.
4. Formicolo Doloni a Rationibus.
5. Heroina Dolonis uxorcula Formosula.

6. Virginia alias Virago. Neptis Dolonis.
7. Emporius alias Cosmopolites. Dolonis Negotiator Redux; Virginiae Amasius.
8. Monsr. Cap-a-pe. Negotiator Gallus, Rivalis Emporii.
9. Frisco. Negotiator Venetus, Prodigus; Heroinae Cognatus etc.
10. Dequoy. Mercator Fraudulentus, Banccae Ruptor Profugus: in Byrsa Media Decoctor Promulgatus.
11. Demagogus } Duo Clerici emuncti Pecuniis à Dequoy Pseudo Mercatore.
12. Piovano }
13. Peregrina Relicta & Oenopota Praedives reputata.
14. Perdu Redux, Maritus Peregrinae: Mercator Infeliciter Negotians.
15. Mercurius Gallo-belgicus, Operator circumforaneus.
16. Mercurius Britannicus. Puer Cursorius.
17. Ensifer Praetorianus & 2 Lictores Praetoriani.
18. Maquerella Lena et Obstetrix.
19. Ursula Virgo Cubicularia etc.
20. Capitaneo Mercantuccio. Navarcha Gloriosus cum Turbâ Nauticâ.

Chorus [N]auticorum, Mercatorum & Populorum.

Frequentia 1 a } Antemeridiana } Subbasilicana.
Frequentia 2 a } Pomeridiana }

Cum Mutâ Tropographiâ.

Scena est Augusta Trinobantum in Byrsâ Basilicâ.

Das Drama beginnt mit dem Prolog Mercur's:

Surgit recenti Mole Byrsae Basilicae
Magnificum Mausoleum sub cuius Peristyliis
Cernatis in dies nostros Alumnos (quasi
Cicadas) de Rebus Urbis & Orbis obstreperos:
Fundator Ipse fecit Me sibi obnoxium;
Felixque vivat! est meus Lepidus Cliens!
Cumque alius ornat uno ad Tholum Donario,
Noster Me opimè mactat Hic Templo dato;
Dicato nostro Numini . . . . etc.

Rialto freut sich über die Vollendung der Königlichen Börse, die er auf eigene Kosten errichtet hat. Cicadillo bittet ihn um Geld und erbietet sich, Formicolo mit einem Trunk zu traktieren; dieser aber lehnt es ab, da er voraussieht, daß er für die Freundlichkeit Zinsen zu zahlen haben wird. Dequoy, der flüchtige Bankrottierer, kommt zur Börse und erklärt, hier sei ein neues Feld für seine Schwindeleien. Mercurius Gallo-belgicus und M. Britannicus treffen sich. Der erstere ist nach London gekommen, um sein Glück als Quacksalber und Allerweltsmacher zu versuchen, und hängt, von seinem Genossen verlacht, ein Schild aus, wo er sich als Professor verschiedener Wissenschaften ankündigt. Dem M. G.-B. übergiebt Formicolo Briefe für Dolo von Emporius in Venedig. Perdu, der nach langer Abwesenheit heimgekehrt ist, beklagt sein Mißgeschick im Handel. Keiner kennt ihn; er ist sogar der Freier seiner eigenen Frau geworden, die sich für eine Wittwe hält. Aber sie weist ihn immer wieder ab.

Dolo ist in Verlegenheit, weil er kein Geld von Emporius, seinem Agenten, erhält; da kommt dieser, nach einer Abwesenheit von 5 Jahren, selbst herein.

Er bringt Empfehlungs- und Kreditbriefe für Cosmopolites vor, der er selbst zu sein vorgiebt. Es gelingt ihm, nicht nur Dolo, sondern Virginia selbst zu täuschen. Cap-a-pé fordert seinen neuen Rivalen zum Duell, und überwältigt ihn zuerst durch den Geruch eines Stückes Käse, das er auf Frisco's Rath, auf die Degenspitze gesteckt hat. Aber Cosmopolites erholt sich und führt eine Blutwurst (*nigrum fartum*), Cap-a-pé'*s bête-noire,* als Waffe auf, und bringt seinen Gegner zu Friedensbedingungen, wobei er ihn zwingt, die Wurst aufzuessen und auf Virginia zu verzichten. Dolo wünscht, den Streit beizulegen, und lädt die beiden Rivalen ein. Heute soll Virginia sich einen Gatten wählen. D. bestimmt sie dem Cosmopolites. Cap-a-pé, aufgebracht, sucht Hilfe bei Dequoy. Dieser räth ihm, den Nebenbuhler betrunken zu machen und dann Virginia zu entführen. Er giebt ihm Pillen, um sich selbst gegen die Folgen des Trunks zu schützen. Auch Frisco, dem Dolo ein Darlehen verweigert hatte, wendet sich an Dequoy um Hilfe. Er schlägt vor, Dolo und Heroina ihr Geld abzuschröpfen, und entlehnt zu dem Zweck F.'s Ring. Diesen schickt er durch Merc. Brit. hin, mit der Nachricht, F. verlange ein Darlehen von 30 Pfd. Heroina, die ihres Mannes Knauserei beklagt und selbst ihr Geld vergeudet, gewährt die Bitte, und Merc. Brit. geht froh, tanzend und singend ab:

Io Bacche nunc feri tuo thyrso
corda dura
et secura
in Rebelles verso (vier Strophen).

Inzwischen ist Formicolo in Noth. Ursula hat ihm einen Sohn geboren, und Maquerella, die ihren Vortheil darin sieht, kommt, um ihn damit zu beunruhigen. F. ist froh, ihr Schweigen zu erkaufen, und verspricht, U. bald zu besuchen. Thatsächlich gedenkt er indeß Peregrina zu heirathen.

Emporius entdeckt sich jetzt der Virginia, aber ihre Freude wird durch Heroina unterbrochen, die selbst in E. verliebt ist. Sie schickt V. ins Haus, und eröffnet E., daß sie ihn kenne. Aber er könne ihr Schweigen erwerben, wenn er ihren Wunsch erfülle. Sie fordert ihn auf, sie um Mittag zu treffen.

Während Dolo das Risiko beim Versicherungswesen beklagt, kommen Rialto und Dequoy und versichern, nach einer Diskussion über diesen Gegenstand, verschiedene ihrer Schiffe. Von R. erhält Dequoy einen Ring, vorgeblich, um sich einen gleichen gravieren zu lassen, aber in Wirklichkeit, damit er darauf 100 Pfd. in Rialto's Bank behebe. Dies führt Merc.-Brit. erfolgreich aus. Dolo's Affairen werden jetzt unheilbar. R. bietet ihm ein großes Darlehen an, aber es genügt nicht. Seine Gläubiger fallen über ihn her, aber er rettet sich durch Vorweisen des königlichen Schutzbriefes.

Zwischen dem 3. und 4. Akt hält Merkur eine Ansprache über das Leben des Kaufmanns mit seinen vielen Plänen und Sorgen.

Demagogus, Piovano und Peregrina kommen zu Dequoy, um bei ihm Geld zu deponieren. Er sagt Dem. und Piov., Peregrina sei eine reiche Wittwe, und räth ihnen, um sie zu freien. Sie sind entzückt von der Idee. Jetzt kommt Virginia in den Kleidern von Cap-a-pé, und bittet Dequoy, sie zu seinem Freund Cosmopolites zu führen. Cap-a-pé's Trinkduell war nicht ausgegangen, wie er wünschte. Er selbst wurde, dank Deq.'s Pillen, total betrunken und in dieser Verfassung von Deq. zu Virginia geschickt, um um sie anzuhalten. In ihrem Hause ging er zu Bett, und Virginia ist in seinen Kleidern entflohen. Dolo kommt nach, prügelt

Cap-a-pé, der Virginia's Kleider trägt, und beschuldigt ihn, seine Juwelen gestohlen zu haben. Vergebens betheuert er, nicht Virginia zu sein. Dolo läßt Formicolo kommen und von ihm die vermeintliche Virginia in strengen Gewahrsam nehmen. Die echte Virginia zieht sich unerkannt zurück. Dolo bittet Dequoy, zu bleiben, während er Heroina herbeihole. Er geht ab, und Heroina tritt ein, wüthend: Cosmopolites hat sie betrogen. Dequoy theilt ihr mit, daß Cosm. mit Virginia entflohen sei und Cap-a-pé an ihrer Statt zurückgelassen habe. Dolo halte seine Frau für mitschuldig dabei. Formicolo, den Weisungen seines Herrn folgend, verwehrt ihr den Eintritt in das Haus, läßt aber schließlich, durch ihre Drohungen eingeschüchtert, sie und Dequoy hinein. Dolo kehrt jetzt zurück. Dequoy und Heroina kommen aus dem Hause heraus und geben vor, eintreten zu wollen, während Formicolo sich dem tapfer widersetzt. Dolo lobt seine Treue. Heroina stellt sich ärgerlich über ihren Empfang, schlägt die Aufforderungen ihres Mannes, jetzt einzutreten, ab und geht weg. Dequoy bietet seine Dienste an, sie zur Rückkehr zu bewegen, was der betrogene Dolo gerne annimmt. Formicolo versucht seinem Herrn zu sagen, wie er hintergangen wurde, aber Dolo jagt ihn aus dem Dienst, weil er seine Herrin so aufgebracht habe. Cosmopolites kommt zu Dolo mit dem Rufe: «Gute Botschaft!» Merc. Brit. bringt die Briefe, die Emporius aus Venedig geschickt haben soll. Sie erhalten Scheine auf große Geldsummen. Cosm. gratulirt Dolo und bittet um Virginia's Hand. Aber Virg. ist entflohen. Außerdem hat Dolo jetzt andere Pläne für sie. Er hat vor, sie dem treuen Emporius zu geben. So ist Emp.'s Anschlag mißlungen. Er ist jetzt sein eigener Rivale. Er will sofort seinen wirklichen Namen wieder annehmen und auf besseres Glück hoffen.

Virginia, so lange von Dequoy allein gelassen, beginnt einen Betrug zu argwöhnen. Indem sie sich überlegt, daß sie sich selbst und ihr Geld ganz in seine Gewalt gegeben hat, wird sie überzeugt, daß er sie betrüge. Dequoy erscheint, sie fordert ihn zum Kampf heraus. Er versucht ihren Verdacht zu entkräften: ihr Geld sei ja gut aufgehoben. Und was Emporius betreffe, so könne sie mit eigenen Augen sehen, daß er sie für Heroina aufgegeben habe. In Verzweiflung beschließt Virg., zunächst ihren Geliebten und dann sich selbst umzubringen. Jetzt kommt Rialto zu Dequoy und sagt ihm, daß er erfahren habe, wie sein Ring verwendet wurde. Dequoy erklärt, er wisse nichts davon, er werde seinen diebischen Diener bestrafen. Der argwöhnische Rialto droht ihm furchtbare Strafe an, wenn er es nicht thue. Allein gelassen, freut sich Dequoy, daß er endlich das Ziel seiner Wünsche erreicht habe und sich jetzt davonmachen kann nach einem sicheren Platze. Mit höhnischen Worten über seine Gimpel nimmt er Abschied von der Börse.

Demagogus und Piovano werben um Peregrina. Jenen weist sie sofort ab, diesem scheint sie eher geneigt. In diesem Moment kommt Rialto in die Börse, und schlägt eine Kundmachung an, wo Dequoy's Betrug angezeigt wird. Alle betrauern ihre Verluste.

Emporius giebt sich jetzt zu erkennen, wird hoch gepriesen und darf auf Virg.'s Hand hoffen. Dolo wird zum Lord-Mayor gewählt und nimmt nach einigen Zaudern wegen der Kosten und nach einem Geschenk von 500 Pfund aus den Ersparnissen seiner Frau die Wahl an.

Vor seinen Richterstuhl werden Merc. Gallo-belgicus, Frisco und Cicadillo total betrunken gebracht. Peregrina verklagt sie, sie hätten ihre Rechnung nicht

bezahlt und drei silberne Becher gestohlen. Dolo verschickt sie alle nach «Antycera», wo sie von ihrer Tollheit geheilt werden sollen.[1]) Dann erscheint vor dem Gerichtshof Virginia, noch in Männerkleidern, die von Maquerella beschuldigt wird, der Vater von Ursula's Kind zu sein. Den Namen des Kindes giebt sie als Myrmidonulus an, Virg. ihren als Virago. Für Dolo ist der Fall klar: Man nehme das M von Myr — und ersetze es durch V, so erhält man Vir —: ergo ist Virago der Vater des Kindes. Virg. schlägt eine andere Lösung vor: Formica erzeugte die Myrmidonen: daher ist Formicolo der Vater des Myrmidonulus. Alle sehen die Aehnlichkeit und F. bekennt. Maquerella wird verurtheilt, wegen Erpressung durch die Straßen gepeitscht zu werden, und Form. verspricht Ursula zu heirathen.

Cap-a-pé erscheint jetzt in Virginia's Kleidern, und Dolo giebt ihn dem Emporius. Aber zu D.'s Erstaunen schaudert die vermeintliche Virginia zurück! Dies führt zur schließlichen Aufklärung. V. wird dem Emporius gegeben nach einigem Zaudern von Seiten Dolo's wegen des an ihm verübten Schwindels, und alle Verurtheilten werden begnadigt, um den Hochzeitstag zu feiern. Perdu gelingt es endlich, Peregrina zu überzeugen, daß er ihr Mann ist.

Endlich kommen noch Kapitän Mercantuccio und seine Matrosen, die alle Schiffe Rialto's bis auf eines wohlbehalten zurückgebracht haben. Der Kapitän beschreibt den schrecklichen Sturm, die lange Windstille, die folgte, die furchtbare Schlacht mit den Piraten — die, wie die Glossen der Matrosen zeigen, nie stattfand. Rialto überschüttet ihn mit Dank.

Das Stück schließt mit einem Epilog Mercur's. Nachdem er an die Mitglieder der Universität und die Kaufleute Worte gerichtet hat, endet er:

Quid vultis amplius?
Vt Scenâ mersus Decoctor Munificus
Abeam? Vobisque cedam de meis Peculiis?
Faciam. Legabo Vobis utrisque Donaria:
Vobis — Alatum Petasum; Vobis — Marsupium Grave:
Vobis — Artes Inopes: Vobis — Inertes Opes.
Valete. Condecorate hanc Byrsam Basilicam
Lubentiis Quotidianis et Laetabundis Praesentiis:
Hoc Theatrale Coelum faustis Omnibus prosequimini;
Date Risus serenum Jubar: prospere intonate Manibus.

Dieses Stück ist einzig in seiner Art. Die Intrigue ist nicht außerordentlich, höchstens in Bezug auf Länge und Verworrenheit; aber das Ganze soll ein Bild des Londoner Geschäftslebens mit seinen Erfolgen und Mißerfolgen geben. Lange und detaillierte Erklärungen von Kreditbriefen, Versicherungen, prophetischen Almanachen und Aehnlichem kommen darin vor.

---

[1]) Anticyra war wegen seiner Nieswurz berühmt: man hielt diese für ein Heilmittel gegen Verrücktheit.

G. Italienische Komödie.

In Italien hatte die plautinisch-terenzianische Komödie eine außerordentlich reiche Ausbildung erfahren, die besonders durch die zahlreiche Stoffe bietenden Novellensammlungen befördert wurde. Von hier aus verbreitete sich die Komödie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts überall hin. Das italienische Lustspiel mit seinen packenden Situationen nahmen sich daher auch die Engländer zum Muster, und unter den Unversitätsstücken finden wir manche Bearbeitung eines italienischen Vorbildes. Da darauf bei der Besprechung der einzelnen Dramen eingegangen werden wird, will ich hier nur ein Stück herausheben, das allgemeineres Interesse beanspruchen dürfte.

Bei der ersten Erwähnung von Shakespeare's Was Ihr wollt, in John Manningham's Tagebuch, wird dieses bekanntlich mit einer italienischen Komödie zusammengebracht, der es *most like and neere* sei. Der Name dieser Komödie wird als *Inganni* angegeben. Hunter hat gezeigt, daß weder die *Inganni* von Secchi, noch das gleichnamige Stück von Gonzaga gemeint ist, sondern die Intronaten-Komödie *Gli Ingannati.* Dyce[1]) findet die Aehnlichkeit dieses Stückes mit Was Ihr wollt so groß, daß er eine Benutzung durch Shakespeare annehmen würde, wenn die Komödie nicht italienisch geschrieben wäre. In *Laelia* haben wir nun eine lateinische Bearbeitung der *Ingannati,* die 1590 und 1598 in Cambridge aufgeführt wurde. Das Datum würde also stimmen. Shakespeare konnte auch recht wohl ein Manuskript der *Laelia* in London erhalten; denn ein erfolgreiches Stück wurde sicher auch in der Hauptstadt bekannt. Auch verstand er gewiß besser lateinisch als italienisch. Aber ich finde keinen Grund, der uns zwingt, neben der Novelle in *Riche his Farewell* noch eine andere Quelle für die ernsten Theile von Shakespeare's Stück anzunehmen. Die wenigen Punkte, wo Was Ihr wollt mit *Laelia-Ingannati* gegen die Novelle übereinstimmen, können Zufall sein. Daß der Pedant Pedro viel Aehnlichkeit mit Malvolio hat, glaube ich kaum. Die *Ingannati* hatten noch einen Bramarbas, den Spanier

[1]) Dyce, *Works of Shakespeare* III, p. 310 f.: *Much of the lighter literature of this time, — many a printed tale and many a manuscript play, — has long ago perished; and among them may have been some piece translated or imitated from the Italian, which supplied him with materials for the serious parts of Twelfth Night.*

Giglio,[1]) der aber in *Laelia* weggelassen ist. Auch in dieser Figur hat man Malvolio's Urbild finden wollen.

Mag aber auch Shakespeare *Laelia* nicht benutzt haben, jedenfalls zeigt uns dieses Beispiel, wie eine italienische Komödie in lateinischem Gewande sich dem englischen Publikum präsentierte. Daß der moralische Einfluß dieser Lustspiele auf die Studenten ein vortheilhafter war, wird bei der bekannten Unsittlichkeit der italienischen Komödie mit Recht bezweifelt werden müssen. Nicht für alle diese Stücke ist eine italienische Quelle nachgewiesen, aber jedes trägt den Stempel Italiens auf der Stirn, wenn auch einige nur englisches Fabrikat nach italienischer Art sind.

19. Hymenaeus.

Das Stück ist im MS. Caius College, Cambridge, 125 (vgl. oben; C) und im MS. St. John's College, Cambridge, S. 45 (I) enthalten. Jenes wohl vor 1600, dieses, 8°, ca. 1630 - 35 geschrieben. Der Titel fehlt beide Male. Die Komödie wurde auch 1631 (?) gedruckt; das britische Museum besitzt kein Exemplar, Halliwell und Fleay erwähnen den Druck gar nicht. Leider habe ich das Buch auch nicht gesehen.

Das Datum der Komödie wird nirgends angegeben. Im Prolog sagt der Dichter, Boccaccio habe sein Decamerone *plus trecentis hinc annis* geschrieben. Wenn das richtig wäre, stammte das Drama aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Prolog macht aber hier einen Fehler von ca. 100 Jahren! Aus dem Verzeichniß der Darsteller im MS. I geht nämlich hervor, daß die Aufführung 1579 bis 1580 stattfand. Dies ergiebt sich aus der Vergleichung mit dem Spielerverzeichniß im MS. des Emmanuel College, Cambridge, das sich auf die Aufführung von Legge's *Richardus III.*, in diesem Jahre, bezieht. Ich stelle hier die Namen von *Hymenaeus* neben die entsprechenden von *Richardus III.*

Dramatis Personae.

Richardus III.	*Hymenaeus MS. I.*		
1. Mr Hickman.	Mr Highman.	Erophilus	proci.
2. Mr Palmar.	Mr Palmer.	Pantomagus	
3. Mr Smith.	D Smith.	Fredericus.	
4. D Titley.	D Titley.	Pantalio servus Erophili.	
5. Mr Bayly.	Mr Bayley.	Gothrio servus Pantomagi.	
6. Mr Robinson.	Mr Robinson.	Leonardus servus Frederici.	
7. Mr Gargraue.	Mr Gargraue.	Julia filia Alphonsi.	

[1]) Vgl. die Inhaltsangabe bei Klein, Gesch. d. Dramas IV, S. 748 ff.

8. Mr u. D Pilkington.	Ds Pilkington.	Amerina ancilla Juliae.
9. Mr Sedwick.	Mr Sedgwich.	Camillus amicus Erophili.
10. Ds Morrell.	Ds Morcell.	Caupo.
11. Ds Harris.	D. Harris.	Sannio servus Alphonsi.
12. Mr Almy.	D. Alney.	Alphonsus pater Juliae.
13. Ds Fraunce.[1]	France.	Ferdinandus pater Erophili.
14. Ds Punter.	Punter.	Fures.
15. D Harrison.	Harrison.	
16. —	Rockley	Bajuli.
17. —	Micocke.	
18. Mr Foxcroft.	Mr Foxcroft.	Duumvir.

Natürlich hat *Richardus III.* noch zahreiche andere Darsteller. Doch dürften die Entsprechungen alle stimmen, vielleicht mit Ausnahme von Highman, der sich als Hickmann bei *Richardus III.* findet. Einen höheren Grad haben in *Hym.*: 3 und 12 D = *Doctor* gegen Mr = *Magister,* bei 11 ist wohl Ds für D verschrieben oder umgekehrt. Dagegen haben in *Richardus III.* einen höheren Grad: 18, 14, 15 Ds = *Baccalaureus,* die in *Hym.* als *Undergraduates* sich finden, wobei wahrscheinlich 15 D für Ds (*Dominus*) steht; und 8 Mr und D gegen Ds in *Hym.* Das alles aber kann leicht durch kleine Ungenauigkeiten hineingekommen sein. Bezüglich 13, 14, 15 ist zu bemerken, daß diese Studenten wohl in der Zeit der Aufführungen zu *Baccalaurei* avancierten; denn das Datum von *Richardus III.* heißt im MS. Univ. Libr., Cambridge, *Comitii Bacchalaureorum A. D. 1579.*[2]) Dies ist also mit ziemlicher Sicherheit auch das Datum der Aufführung von *Hymenaeus.*

Der Ort der Aufführung ist durch dieselben Namen als das St. John's College in Cambridge bestimmt.

Der Name des Dichters ist nicht bekannt.

Die Quelle der Komödie wird uns im Prolog bekannt gegeben. *Hymenaeus* erzählt hier in Art eines Arguments den Inhalt des Stückes und fährt fort:

(MS. C) *Ergo Hymenaeo qui favetis mihi,*
Hanc fabulam faciles meo nomine accipite.
Nam quod quidam dictitant malevoli,
Alienam nos dare vobis comoediam

[1]) Der Dichter Abraham Fra[u]nce wurde von Sir Philip Sidney auf die Universität geschickt und am 20. Mai 1575 in St. John's College immatrikuliert. 1579/80 wurde er B. A., 1580 Fellow, 1583 wurde er M. A. und siedelte um diese Zeit nach Gray's Inn über. Cooper, *Athen. Cantabr. II, 119.* Vgl. über ihn als Dichter das *Dictionary of National Biography.*

[2]) Vgl. oben S. 258.

vestitu novo immutatam paululum,
aut suam nimis produnt inscitiam,
aut, si videri ignorantes nolunt, malitiam;
Nam huic comoediae dedit olim materiam
Plus trecentis hinc annis in Decamero Bocatius,
cum chirurgum Rogerus inhoneste falleret.
In quam si plures inciderint inscii,
quod nos nescimus (sed vt videtis potest fieri)
vestrum judicium sit, vtrum [vt cum I.] probetis magis
Personas, ornatum exiguam supellectilem
finemque adeo nostra esse spondeo,
nec a quopiam mutuata propter [praeter I.] inopiam.
Et si exempla conferre liceat,
haec a Bocatii fabula longe magis est alia,
quam a Colace Menandri Eunuchus Terentii.
Vos ergo animos me rogante advortite,
quibus ego hanc cupio placere fabulam;
quod si benigne quisquam auscultare noluerit [a. n.: non acceperit I.],
exurgat foras, et bona cum venia ambulet,
ne sit vbi sedeant qui auscultare velint.

Darnach ist die Bemerkung des 1849 gedruckten Katalogs von Caius College: *Comoedia . . . a Bocatii Decamero et Colaci Menandri et Eunucho Terentii assimilata* falsch. Die Quelle bildet die zehnte Erzählung des vierten Tags des Decameron. Im Schauspiel ist die Heldin jedoch nicht die Gattin, sondern die Tochter des Alten. Dadurch wird dann die Lösung vereinfacht, indem der Verbindung der Liebenden nur der Wille des Vaters entgegensteht. Die Magd, die sich dort vor Gericht als Schuldige angeben muß, spielt deshalb hier nur eine geringe Rolle. Die zwei anderen Liebhaber, der Deutsche und der Medicus, sind als solche Erfindungen unseres Dichters. Beide Figuren entstammen übrigens der italienischen Komödie. Der Arzt ist in der Novelle der Gemahl, hier der Anbeter; dort hat er einen fremden Patienten mit Hilfe des Schlaftrunks zu operieren, hier den Vater seiner Geliebten. Auch schildert Boccaccio den Ruggieri als Lumpen, während Erophilus mit allen Vorzügen ausgestattet ist, und zuletzt auch noch seine vornehme Abkunft durch seinen herbeigerufenen Vater festgestellt wird. Die verschiedenen Servi mit ihren Späßen sind natürlich nothwendiges Beiwerk der Komödie.

Das Stück selbst hat folgenden Verlauf:

Act I. Sc. 1. Pantaleo. Fredericus. Leonardus. Pantomagus. Gothrio. Pantal. charakterisiert die drei Liebhaber der Julia: während Pantom. ihr den Puls fühle, küsse der *potator egregius* Fred. sie *more patrio* einmal über das andere.

Eroph. werde von Alphonsus gehaßt, der den Pantomagus bevorzuge. Fred. und Gothrio kommen und treiben mit Pantom. ihren Spott. Fred. spricht deutsch:

Es sol ken stound far eber gan
Man hab dan et was guith gethan

und weniger verständlich:

Dat beef vte segghen . . . . te seker wat . . . . no horten en wort.

Auf Pantom.'s Frage erklärt Goth., Fred. philosophiere *Gallice,* und übersetzt nach dem Klange den größten Unsinn. Als sich ein Streit zwischen Fred. und Pantom. erheben will, geht dieser mit Goth. weg. — *Sc. 2. Erophilus. Julia. Samio.* Er. will Julia entführen, sie aber bittet ihn, nichts gegen ihres Vaters Willen und ihren Ruf zu unternehmen. — *Sc. 3. Alphonsus. Jul. Er.* Alph. kommt, von Sannio informiert, und verbietet Er. sein Haus, trotz dessen Versicherung, er sei aus angesehener venezianischer Familie. — *Sc. 4. Er. solus.* Er beschließt nach reiflicher Ueberlegung, seinen Freund Camillus um Rath zu bitten. — *Sc. 5. Er. Cam. Pantaleo.* Cam. tröstet Er., er habe Alph. selbst gesagt, daß Pantom. ein Esel sei. Er. solle heute noch Julia sehen. Bei der Geburtstagsfeier will ihn Cam. in einem Maskenanzug in Alph.'s Haus einführen.

Act. II. Sc. 1. Sannio solus. Er hat das Festmahl zu bereiten und schimpft über die Köche. Julia habe ihn gescholten, weil er Pantom. dem Er. vorziehe. — *Sc. 2. Pantom. Gothrio.* Pantom. zeigt Goth., wie er sich zu benehmen habe; dabei macht sich der Diener lustig über den Herrn, der kräftig bramarbasiert, und preist seine Eigenschaften. Als Julia erscheint, bekommt Pantom. «vor Liebe» Nasenbluten. — *Sc. 3. Julia. Amerina. Pantom. Goth. Fred. Leon.* Mit schwülstigen Phrasen spricht Pantom. Julia an, nachdem er zuerst Amerina begrüßt hat. Fred. hat ein Geschenk gebracht. Die Diener zeigen mehr Witz als die Herren. Leon. giebt Pantom. ein Räthsel auf, das dieser nicht erräth. Darauf zwei Räthsel von Goth. Julia fordert alle auf einzutreten. — *Sc. 4. Camillus. Baiuli. Amerina.* Dem Cam. schickt sein Vater eine Kiste Waaren. Er läßt sie vor seinem Hause hinstellen. Der Am. erzählt er, daß Eroph. heute Abend als Führer des Maskenzugs kommen werde. — *Sc. 5. Am. Leon.* Leon. berichtet, wie lächerlich sich Pantom. aufführe, und wie Fred. sich auszeichne als *bellator canthari.* Eben geht der Maskenzug ins Haus.

Act. III. Sc. 1. Gothrio. Leon. Goth., schwer bezecht, hält Leon. für ein Pferd, worauf dieser prompt erwidert, er habe ihn für einen Esel gehalten. Beide rühmen das Fest, auf dem sich Julia mit dem Maskenführer sehr gut unterhalten habe. — *Sc. 2. Fred. Leon. Goth.* Fred.: *Wanner salt ick habben nyn gest van min luuer hart.* Auch er ist betrunken, sieht die Götter zum Zechen versammelt und will sich schlafen legen. — *Sc. 3. Pantom. Goth. Fred. Leon.* Alph. ist krank geworden und hat sich Pantom. anvertraut, der ihn operieren will und durch Goth. «Schlafwasser» holen läßt. Fred. macht etliche unanständige Bemerkungen. — *Sc. 4. Fred. Leon. Am. Pantom. Goth.* Am. bittet Pantom., Alph., der heute schlafen wolle, morgen zu operieren. Er giebt ihr das Schlafwasser, ohne zu sagen, was es sei. Pantom. macht sich lächerlich durch Großsprecherei und ungeschickte Komplimente. — *Sc. 5. Pantaleo. Am.* Am. sagt ihm, Alph. sei krank, Sannio schlafe, sie sei des Hauses Hüterin. Wenn Er. komme, solle er nur ans Fenster klopfen, Julia erwarte ihn. — *Sc. 6. Er. Pantaleo.*

Am. Er. ahnt Unheil; aber, als er Julia's Stimme hört, klopft er an und wird von Am. eingelassen.

Act. IV. Sc. 1. Julia. Pantaleo. Am. Jul. klagt um Er., den ein plötzlicher Tod dahin gerafft habe. Am. fürchtet, die Leiche werde Jul.'s Ruf gefährden, und räth, dem Todten Wunden beizubringen und ihn aus dem Hause zu schaffen, damit es scheine, er sei im Streite gefallen. Als Jul. dies nicht will, schlägt Am. vor, die Leiche in die leere Kiste zu legen, die Camillus vor seinem Hause stehn ließ. Pantal. will den Vater des Er. in Venedig benachrichtigen. — *Sc. 2. Bargulus. Clopetarius. Caupo.* Zwei beutebeladene Diebe finden die Kiste, legen ihre Sachen hinein, und tragen die schwere Last zum Wirthe, der sie einläßt. Sie wollen zuerst schlafen und am Morgen den Raub theilen. — *Sc. 3. Duumvir. Gothrio.* Der Duumvir mit einigen Nachbarn sucht die Diebe, die den Laden des Pontanus erbrochen haben. Er trifft Goth., der ihn durch schnurrige Antworten ärgert. — *Sc. 4. Bargulus. Clopet. Caupo. Duumvir. Eroph. Goth.* Der Wirth und die Diebe lassen Er. verhaften, der einem von ihnen einige Zähne ausgeschlagen habe. Er. kann, vom Du. befragt, nicht angeben, wie er in das Haus, noch wie er in die Kiste gekommen sei. Bei der Hausdurchsuchung werden die gestohlenen Waaren gefunden und Wirth, Diebe und Eroph. verhaftet. — *Sc. 5. Pantom. Goth.* Als Pantom. hört, daß Er. als Dieb eingesteckt sei, hofft er, daß Jul. nun sich ihm allein zuwenden werde. Goth. treibt seinen Spott mit ihm.

Act. V. Sc. 1. Ferdinandus. Pantaleo. Sannio. Ferd., der von Pantal. den Tod seines Sohnes erfahren, ist gekommen, um die Leiche zu bestatten. — *Sc. 2. Alph. Ferd. Pantaleo. Julia.* Ferd. erzählt dem Alph., der schon bereut, den Sohn des angesehensten Mannes von Venedig aus dem Hause gewiesen zu haben, daß Er. aus Julia's Zimmer todt hinausgetragen und in die Kiste gelegt worden sei. Als Jul. und Pantal. dies bestätigen, ist Alph. sehr erregt über die That seiner Tochter. — *Sc. 3. Duumvir. Ferd. Alph. Pantaleo. Pantom. Julia. [Eroph.]* Der Du. fragt Er. nochmals, wie er in das Haus gekommen sei; er hält ihn für einen Mitwisser des Diebstahls. Ferd. begrüßt freudig seinen Sohn. Da Pantom. eben von Alph. das Schlafwasser verlangt, klärt sich alles auf. Am. habe diesen Trank ans Fenster gestellt, Er. habe ihn aus Durst getrunken, sei dann eingeschlafen und als todt in die Kiste gelegt worden. Er., dem schimpflicher Tod drohte, wird freigelassen. Pantom. geht betrübt ab, als er hört, daß Er. bei Julia gewesen sei. — *Sc. 4. Alph. Ferd. Eroph.* Er. entschuldigt sich bei Alph., daß er Julia besucht habe, doch habe er ihr nichts thun können, da er sofort eingeschlafen sei. Seine Verlobung mit Julia schließt das Lustspiel.

20. Laelia.

MS. Lambeth Palace 838, 4° (Papier, 17. Jahrhundert), enthält — neben *Fucus sive Histriomastix*, einem unvollendeten Stück ohne Titel[1]), Alabaster's *Roxana* und *Labyrinthus* — auch die Komödie *Laelia*.

Dieses Stück wurde in Queen's College, Cambridge, 1590 aufgeführt und 1598 wiederholt.[2])

[1]) Leander. — K. [2]) Vgl. über die Quelle oben S. 286. — K.

Die erste Seite enthält folgendes Verzeichniß der *dramat personae:*

Panneus, Sericus } prologi duo.	Scatissa seruus Virg.
Gerardus, Virginius } senes.	Crivelus seru. Flaminii.
Flaminius adoles.	Stragalcius seru. Fabritii.
Fabritius Virgin. fil. adoles.	Brulius, M. Aurelius } hospites duo.
Lelia personata. filia Virginia nominata Fabius.	Clemens nutrix.
Isabella filia Gerardi.	Pacquetta ancill. Isab.
Spela seru. Gerardi.	Finetta filia nutricis.
Petrus paedag.	Moniales.
	Serui hospitum.
	(κωφα προσωπα)

Der doppelte Prolog von Panneus und Sericus leitet das Stück ein:

P. *Quid tibi nunc hic rei est.*
S. *immo, quid tibi est.*
P. *mihi! prologus sum, venio narratum argumentum fabulae.*
S. *tu scilicet cum istoc ornatu*
sistes te coram princip[ibus?] viris?
P. *Tenebrio, patrium hoc vellus summo in pretio est*
nunc apud principes viros.
S. *Quantum ego igitur nummorum prodegi?*
P. *at scire vis vnde sit operaepraetium tibi?*
S. *ac lubens.*
P. *ausculta, pannus et serricum vt caelestes sic habent poli*
quibus vnum elevatur alter semper depremitur.
Cynosuram versus aries est, tu nauiga ad antipodas.
S. *Quando tam amice mones faciam.*
P. *illustrissimi heroes*
S. *magistri regentes et non regentes*
P. *multi sunt amatores in hac comoedia.*
S. *senex senis filiam amat, illa iuuenem*
hic aliam, illa alium.
P. *hoc contingit nisi vni quod cupit.*
S. *Laelia solum amoribus perfruitur a cuius perinde*
nomine nomen huic inditum est fabulae.
P. *omnibus tamen quod contingit placet si vobis ibidem.*
S. *placeat quod contingit.*
Ambo. *Poetae contingit quod cupit.*

Die Komödie beginnt:

Gerardus. *Agedum, Virgini, si cordi complacitum est tuo*
reapse nobis adesse et dictis bonis
et si ex sententia istae futurae sint nuptiae
ne vltra me miserum male impediant compedes. —

Wenn Geschäftsverluste die Ursache von V.'s Verzögerung sind, wie sein Kummer anzudeuten scheint, will ihm G. gerne helfen. Aber V. ist bekümmert wegen seines Sohnes, den Roms spanische Feinde gefangen genommen haben. Er begünstigt G.'s Werbung, aber Laelia muß auch beistimmen. Er ist eben von einer Geschäftsreise heimgekehrt, und will jetzt sofort nach seiner Tochter schicken, zum Kloster der Crescentia, wo er sie während seiner Abwesenheit gelassen hatte. Gerardus glaubt nicht, daß sie dort ist; denn er war dort und konnte nichts über sie erfahren. Aber V. hält dies für eine bloße List der Nonnen.

Clemens erhebt Widerspruch dagegen, daß Laelia dem Gerardus gegeben werde, aber vergebens. Die Bedingungen wegen der Mitgift sind zu günstig. Wenn Fabritius binnen 4 Jahren zurückkehrt, bekommt G. nur 200 Aurei; wenn nicht, 1000. Ausgeschickt, Laelia zu suchen, trifft Clemens sie auf der Straße in Jünglingskleidern. Mit Hilfe einer der Nonnen sei sie entflohen und habe bei Flaminius Dienste genommen, den sie liebt, und der in früheren Tagen auch sie liebte, aber sie jetzt zu Gunsten der Isabella verlassen hat. Laelia trage nun die Liebesbriefe des Flam. zu Isabella, die sie für einen Jüngling halte und sich in sie verliebt habe. Dadurch hoffe Laelia, ihren Herrn seiner neuen Liebe zu entfremden. Eine neuerliche Zusammenkunft mit der Amme wird ausgemacht.

Clemens versichert Gerardus, daß Laelia ihn innig liebe und ihn bitte, am Stadtthore ihre Rückkehr aus dem Kloster zu erwarten.

Durch Laelia (Fabius) läßt Isabella auf Flaminius' Werbung antworten, sie könne ihn nie lieben. L. dringt in ihn, einen würdigeren Gegenstand zu suchen, und er erinnert sich seiner früheren Liebe, Laelia. Dennoch bleibt er Isabella treu. Er schickt Laelia noch einmal zu ihr, und Crivellus und Scatissa beobachten die beiden beim Scheiden, wie I. dem Jüngling ihre Liebe bezeigt, und Laelia entwischen will, ohne sich zu verrathen. Diese berichtet Flaminius, daß sie keinen Einlaß erlangen konnte, und verzweifelnd erklärt er, Isabella aufgeben zu wollen. Aber zu L.'s Leidwesen ändert er wieder seinen Entschluß. Crivellus erzählt ihm jetzt von der Falschheit des Fabius. Flaminius will es nicht glauben, aber Crivellus nennt Scatissa als Zeugen.

Fabritius, Petrus und Stragalcius kommen jetzt in der Stadt an. Nach einem lebhaften Streit zwischen den zwei Wirthen bekommt Brulius sie als Gäste. Als Fabritius das Gasthaus verläßt, um einen Spaziergang zu machen, sagt ihm Brulius, daß es einen anderen Jüngling in der Stadt gebe, der sein exaktes Ebenbild sei. Pacquetta trifft ihn und lädt ihn, weil sie ihn für Fabius hält, zu ihrer Herrin ein. Fabritius ist sehr erstaunt, folgt ihr aber, da er ein Abenteuer wittert. Bei Isabella's Haus angekommen, bittet P. zu warten, während sie hineingeht, um zu sehen, ob die Luft rein ist. Virginius und Gerardus kommen daher auf der Suche nach Laelia, von deren Entwischen in Männerkleidern sie inzwischen erfahren haben. Sie erblicken Fabritius, und — da sie ihn trotz seines Widerspruches für Laelia halten, schließen sie ihn im Hause bei Isabella ein, während V. heimgeht, um Laelia's Kleider zu holen.

Petrus trifft Virginius und Gerardus und berichtet die Rückkehr des Fabritius. Alle gehn zum Wirthshaus, um ihn zu begrüßen. Aber er ist noch nicht zurück. Gerardus will nach Hause und findet auf der Straße Laelia im Gespräch mit Clemens. Er erhält keine genügende Antwort auf die erstaunte Frage, wie sie durch die verschlossene Thüre entschlüpfen konnte, und da er sich für gefoppt hält,

eilt er heim, um die treulose Dienerin, die sie entkommen ließ, zu züchtigen. Aber Pacquetta, die über seine Narrheit lacht, weil er den jungen Mann mit Isabella eingeschlossen hatte, versichert ihn, daß dieser das Haus nicht verlassen habe. G. geht hinein und überzeugt sich mit eigenen Augen, daß es wirklich ein Jüngling war, den er bei seiner Tochter gelassen hatte. In diesem Moment kommt Virginius, und Gerardus, voller Zorn, geräth in einen lebhaften Streit mit ihm. V. rennt davon, um seine Freunde aufzubieten. Inzwischen erkennt Petrus, den Gerardus zum Eintreten aufgefordert hat, seinen Herrn, und als Virginius mit seinem Anhang zurückkehrt, wird Fabritius seinem Vater zugeführt. Er hat in der schönen Isabella eine Gattin gefunden.

Flaminius hat während dessen vergebens Fabius gesucht. Er wendet sich an Clemens um Hilfe. Diese erzählt ihm, mit Unterdrückung aller Namen, die ganze Geschichte seiner eigenen Schlechtigkeit gegen Laelia in so rührender Weise, daß er, als er merkt, daß es seine eigene Geschichte ist, von Reue geplagt wird. Laelia gewährt ihm bereitwillig Verzeihung. Durch Vermittelung der Clemens verzichtet Gerardus auf seine Braut, und Virginius stimmt ihrer Vereinigung mit Flaminius bei. Das Stück endet mit einem Epilog von Petrus: *Praeclare Solon poeta non ita bonus | Philosophorum facile princeps | Ante obitum nemo supremaque funera foelix | Nostrae extremum iam actum tanquam obitum | Audiuistis comoediae | Et nos defuncti sumus; penes vos iudicium est | Quam foeliciter egimus, cuius vt iudicium constet | (Honoratissimi viri, honoratissimi inquam et grauissimi viri) | Cum meo Cicerone plausum date | Vel potius cum Plauto, plaudite.*

Das Lustspiel ist im allgemeinen Plautinisch. Sein oft außerordentlich derber Humor trifft hauptsächlich den alten Freier und seinen Sklaven Spela, und den pedantischen Petrus mit seinem Genossen Stragalcius. Die Geschichte der Liebenden gleicht der in Was Ihr wollt.

21. Silvanus.[1])

Das Stück ist im MS. Douce 234, ff. IV + 1 — 15, aufgezeichnet. Es ist dies eine Papier Hs., 8°, mit 68 Fol., um 1600 geschrieben, früher im Besitz von Thomas Dove. Sie enthält auch die beiden folgenden Stücke, sowie mehrere Bemerkungen von Douce. *Silvanus* wurde, wie die beiden anderen Dramen in demselben MS., in Cambridge, wahrscheinlich in St. John's College, 1596 aufgeführt.

Als Autor wird im Katalog der Bodleiana Rollinson angegeben, aus welchem Grunde, ist nicht ersichtlich.

---

[1]) Obwohl dieses Stück eigentlich den Uebergang zum Schäferspiel darstellt, setze ich es hierher, um die drei Lustspiele dieser Hs., die an demselben Orte fast aufeinanderfolgend gespielt wurden, zusammenzulassen.

Fol. IV enthält:

Nomina eorum qui huius fabulae fecerunt histrioniam.

Sil.	*D. Rollinson.*	Flor.	*Audelie.*
Harpalus	*D. Newton.*	Mel.	*Grace.*
Bab.	*Martiall.*	Thal.	*Casse.*
Pan.	*Heblethwayte*[1]).		

Acta haec fabula 13 ⁰ Januarii an. dmi. 1596.

Actores dramatis.

Siluanus generosus.	Panthia, personata cui nomen Erastus.
Harpalus seruus.	Florinda.
Babylo rusticus.	Melissa.

Die Scene ist Mantua.

Das Stück wird eingeleitet durch einen von Thalia vorgetragenen Prolog:

Thalia adsum fabularum et ludorum dea,
foelices Panthiae dictura nuptias.
Siluanus Florindam amat, illi ludus datur.
Florinda Panthiam personatam, cui nomen fictitium
Erastus est. Panthia Siluanum deperit,
Sorores se esse sciunt Florinda et Panthia.
Siluano locatur Panthia
tantum est valete et sedete cum silentio.

Silvanus und Erastus treten auf, zur Jagd bereit, und Silv. singt den Preis der Diana. Die erste Strophe lautet:

Cantemus omnes Cynthiam
hei ho Cynthia
venationis dominam
sic incipit melodia.
quae habitas in saltibus
hei ho [repetat], Delia
ornata nostris laudibus
adsis nobis bellula.

Erastus (Panthia) zieht vor, den Preis der Venus zu singen, während S., in Wechselstrophen, bittet, von ihrer Gewalt frei zu bleiben. Er ruft seine Gefolgschaft und geht aus, den Eber zu jagen. Erastus, allein gelassen, erklärt unterdessen dem Publikum, daß er in Wirklichkeit ein Mädchen sei, das, von S. verachtet, diesem in Verkleidung von Sicilien bis Mantua folgte. Florinda und Melissa kommen. Die letztere bittet ihre Pflegetochter, ihre Liebe für Erastus zurückzudrängen, wird aber überredet, selbst zu seiner Eroberung mitzuhelfen. Harpalus und Babylo führen einen grotesken Streit wegen eines Hundes, der ein Schaf von B. gefressen hat.

---

[1]) Vgl. über die Darsteller die Notiz S. 303.

Auf der Jagd trifft Silvanus in einem lieblichen Thale Florinda und ist gefesselt von ihrem Anblick. Er ist ein Verbannter, sie die Tochter eines Herzogs, doch kann er sie lieben, wenn er sie auch nicht besitzen kann. Während er sein Loos beklagt, kommen Flor. und Mel.; Erastus folgt, und jedes steht nun dem Gegenstand seiner Liebe gegenüber:

Sil. *Florinda, Florinda, moritur Siluanus amore tui.*
Er. *Siluane, Siluane, moritur Panthia amore tui.*
Fl. *Eraste, Eraste, moritur Florinda amore tui.*

Von Florinda abgewiesen, will S. den Knecht, der sein Rivale ist, umbringen, wird aber zurückgehalten. Er bittet Fl., ihn selbst zu tödten und stürzt ohnmächtig zu ihren Füßen nieder. Erastus (Panthia) springt ihm zu Hilfe und fleht um seine Liebe, während Fl. ihrerseits um Erastus' Liebe bittet, beide vergebens. Fl. schwört Silvanus Rache wegen seiner Behandlung des Erastus.

Harpalus kommt jetzt, seinen Herrn suchend; S. bittet um seinen Beistand und verspricht ihm, im Falle des Gelingens, die Freiheit. Babylo ist von Fl. ausgeschickt, um Erastus in der nächsten Nacht zu ihr zu bringen. Er trifft Harpalus, der ihm S. als Erastus vorstellt, und B. und S. gehn zu Florinda. Melissa merkt den Trug und giebt zur Strafe S. einen Trank, der ihn in tiefen Schlaf versenken soll. Florinda bittet wieder vergebens um Erastus' Liebe. Silvanus, toll von dem Tranke und Fl.'s Verachtung, trifft Babylo, der sich ein Vergnügen daraus macht, S. in Bezug auf ihre beiderseitige Identität zu täuschen. Aber S. kommt zu sich und will in die Wälder, um alle zu fliehen, die ihn gemartert haben. Harpalus findet ihn, wie er zwei Katzen daherschleppt, die er für Florinda und Melissa hält, und unter bitteren Vorwürfen todtschlägt. H. rennt fort, um einen Arzt für seinen Herrn zu holen.

Durch die Bitten Florinda's ermüdet, eröffnet Panthia, wer sie ist. Daraus sieht Melissa, daß P. Florinda's Schwester ist, die einst in den Türkenkriegen von einem griechischen Krieger weggeschleppt worden war. Fl. entsagt allen Ansprüchen auf Silvanus, der, nach einer neuen tollen Scene, in einen tiefen Schlaf fällt, aus dem er gesund erwacht. Harpalus, der den Arzt nicht finden konnte, kommt zurück, die Weiber verfluchend, die das alles angestellt haben. Babylo ist voll Freude; denn er ist in der Küche des Octavius, des Vaters der wiedergefundenen Panthia, als Hilfskraft angestellt, und theilt H. die Neuigkeit mit. Er ist jetzt *mounsieur Babylo* und wird von H. mit schuldigem Respekt gegrüßt. Die Brautgesellschaft naht. S. bittet Panthia um Verzeihung wegen seiner früheren Geringschätzung, und die Hochzeit wird auf den folgenden Tag bestimmt.

Wie das Stück mit einem Lied auf Diana begann, so schließt es mit einem auf Venus und Hymen. Der Schluß des Stückes lautet:

Sil. *Eamus satellites, incoeptas celebremus nuptias,*
hic Cupido est, illic Amabilitas.
eamus si vos harum tedarum tangat gloria
vobisque libertatem et laxas habenas dabo.

Si vobis hae placuerint
hei ho ineptiae,
palatis si arriserint,
etsi valde fatuae,

hanc rem oramus vnicam
hei ho hei ho facile:
date nobis veniam
atque plausum fabulae.

Das Lied entspricht genau im Metrum und Refrain dem im August des *Shepherd's Calendar.* Vgl. *sic incipit melodia* und *finitur haec melodia* mit *Now ginneth our roundelay* und *Now endeth our roundelay.* Die Melodie des Liedes ist am Schlusse des Stückes angegeben.

In der Situation der drei Liebenden liegt eine interessante Aehnlichkeit zu Wie es Euch gefällt. Beachtenswerth ist auch eine Anspielung auf Gargantua's Maul:

Ba. *adolescens, ne clama nimis, scio te*
bona voce esse, nam os habes instar Gargantuae —

wie die in dem genannten Shakespeare'schen Stücke III, 2, 210. Es finden sich viele meist wörtliche Nachahmungen von Seneca, auch von Plautus: besonders in der Scene zwischen Harpalus und Babylo.

22. Hispanus.

Die Komödie ist im MS. Bodl. Douce 234, ff. 15^b — 40^a aufgezeichnet.

Dramatis Personae.

D. Wib. [1])	Torquattus hispanus.
D. Walking:	Aurelius generosus.
D. Poll.	Cornelius gen. rusticus.
D. Worsh.	Carolus seruus rusti.
D. Newton	Bartalus seruus senis.
Soph. [Cecill] Roller	Rhomeo parasitus hispa.
Recens Grace	Lucius seruus Aurelii.
Soph. New.	Pandolphus senex.
Sophi. Heble.	Siluia senis filia.
rec. Audaly	Fuluia senis filia.
rec. Casse	Polla aethiop. ancilla Sil.

In der Spielerliste ist *Walking:* über einen anderen Namen geschrieben und *Roller* für das durchgestrichene *Cecill* eingesetzt, und zwar von derselben Hand wie das Original.

Am Fuß der ersten Seite steht *-orrell* (offenbar der Name des Autors: Morrell? Der erste Buchstabe fehlt wegen eines Loches im Papier).

---

[1]) Für die Ergänzung dieser Abkürzungen vgl. die Namen bei Machiavellus, S. 300, und Silvanus, S. 295.

Jupiter illum perduat
qui nos derisui habuit.
Summus histrio didascalus Mr Pratt.
In diem comitialem anno dni 1596.

Die Scene ist Tarent.

Rec. Anderton iu. Argumentum.

Aurelius, Torquattus et Cornelius anhiant Siluiam.
Haec rusticum respuit, Hispanum spernit, generosum deperit;
Senex soli studet Cornelio, seruum consulit,
Is fictis literis inter amantes lites creat.
Tandem patent praestigia, pax fit, procis ludus datur,
Et Aurelio cognito, Pandolphus spondet filiam.

Der Anfang der ersten Scene, zwischen Cornelius und Carolus, lautet:

Cor. *Ut Juno, Venus, Pallas pro malo certabant | aureo, | sic Cornelius, Aurelius et Torquattus litigant | pro Siluia. |*

Car. *ergo detur pulcherrimo.* Cor. *tum mihi maxime, | nam omnes me amabilem et venustum esse praedicant.*

Der Diener zeigt seinem Herrn, wie er seine Geliebte anzureden habe, und übernimmt dazu ihre Rolle. Aber Silvia begrüßt Aurelius und schließt Cornelius aus. Er eilt, um sich zu beschweren, zu Pandolphus, bei dessen Annäherung sich die Liebenden mit Klagen über des Vaters hartes Herz trennen müssen. Cornelius wird jetzt durch Pandolphus zugelassen. Er selbst bleibt zurück, um mit seinem Diener zu berathen, wie die widerspenstige Tochter zur Kapitulation zu bringen sei. Es wird beschlossen, zwei Briefe zu schreiben, einen als von Aurelius an eine geliebte Aemilia, den anderen als von Silvia an Torquattus gerichtet.

Rhomeo, der Parasit, dem es gelungen ist, sich Torquattus anzuhängen, wird von diesem mit einem Ringe zu Silvia gesandt. Er behält ihn, sagt aber T., Silvia habe ihn mit Zeichen innigster Liebe angenommen; aber der grausame Vater stehe im Wege. T. ist sehr empört und zählt seine Heldenthaten auf, von denen der Parasit versichert, daß sie die Arbeiten des Herkules übersteigen. Aurelius kommt mit einem Bildniß von Silvia, und T., obwohl zuerst, trotz seines Standes, sehr erschreckt durch den Anblick von Aur.'s Schwert, wünscht, ihn zu überfallen und zu tödten, wird aber von Rhomeo zurückgehalten. — Jetzt erscheint Lucius, und bringt seinem Herrn einen für Torquattus bestimmten Brief. Bartolus hat, wie er annimmt, ihn für Rhomeo gehalten. So liest Aurelius, wie Silvia, trotzdem sie Aurelius lange geliebt habe, endlich durch Torquattus' martialische Tapferkeit überwunden sei. Torquattus, der alles hört, ist im Himmel des Glücks und will rasch zum Barbier, um sich für die Werbung präparieren zu lassen, während A. zum Apotheker eilt, um Gift zu nehmen. Cornelius kommt höchst befriedigt von Silvia zurück und kann die Witze seines Sklaven nicht verstehn, die zeigen, daß Silvia ihn als den Esel behandelt hat, der er ist. Pandolphus lacht sich ins Fäustchen über den gelungenen Streich.

Während Silvia den Verlust des Geliebten und Fulvia die Unmöglichkeit, Cornelius für sich zu gewinnen, beklagt, erscheint dieser sorgsam frisiert wieder. Eine komische Werbung folgt. C. fürchtet, seiner Geliebten nahezutreten und muß

ı seinem Diener fortwährend angetrieben werden. Aber häufig verfehlt er die eisungen und befindet sich nur auf sicherem Grund, wenn er von seinen Schafen d seinem Kampfhahn spricht: zum größten Aerger der Silvia, die sich flüchtet. folgt ihr, Fulvia wegstoßend, die ihn zurückhalten will.

Der gewaltige Torquattus muß jetzt, trotz aller Versuche dem zu entgehn, h mit Aurelius duellieren. Beim ersten Streich ist er besiegt. A. gewährt seine nmerliche Bitte um Gnade unter der Bedingung, daß er einen Eid schwöre, er be Silvia nicht mehr. — A., noch immer entschlossen zu sterben, und Silvia ffen sich. Ihre gegenseitigen Vorwürfe führen zum Vorweisen der beiden Briefe, d alles wird klar. Die frohen Liebenden scheiden mit dem Versprechen Silvia's, ıen Plan auszusinnen, der sie ans Ziel ihrer Wünsche bringe.

Silvia giebt nun ihre Einwilligung, Cornelius zu heirathen. Torquattus kommt, tz seines Eides, um sie zu werben. Als Günstling Philipp's von Spanien, des optivsohnes des Papstes, wird er von jeder Sünde absolviert werden. S. begrüßt ı und macht aus, daß er sie bei Nacht entführen solle. Damit sie nicht erkannt rde, wolle sie ihr Gesicht als Negerin färben, und er solle sie als Polla anreden. lla wird informiert, daß T. sie liebe und sie entführen wolle, und Fulvia wird ʒewiesen, Cornelius in Silvia's Kleidung als Braut zu empfangen. Der Plan gegt. T. kommt singend:

Jupiter pulchram Semelen amauit,
Sol suam Daphnen periit fugacem,
Sed mihi soli placet alba mundi
Siluia stella.

d Silvia antwortet:

Eccho Narcissum resonans amauit,
Et Venus Martem periit furentem,
Sed mihi soli placet alma belli
Gloria tetri.

Aber Polla kommt heraus und wird fortgetragen. Nachher kommt Aurelius, ə ausgemacht war, und entführt die wirkliche Silvia mit der Absicht, nach ›renz zu segeln. Cornelius will seine Braut abholen, und Fulvia geht mit ihm. dauert nicht lange, bis alles aufgedeckt wird. Torquattus läuft in furchtbarer uth seiner Frau davon, deren Schwarz sich nicht abwaschen läßt, während der fältige Cornelius bald überredet wird, mit Fulvia zufrieden zu sein. Unterdessen d die Liebenden am Hafen von Bartolus angehalten worden, der ausgesandt war, ; Schiff seines Herrn zu bewachen. Sie werden zu Pandolphus gebracht, der sofortige Bestrafung androht. Aber Lucius eröffnet jetzt, daß Aurelius der Sohn ; Fabritius, eines reichen Florentiner Kaufmanns, sei, und Pandolphus, der ein ər Freund des Fabritius ist, begrüßt ihn als Schwiegersohn.

Zuletzt kommt Rhomeo, den sein Herr entlassen hat, und sucht Jemand, der n zu essen gebe. Das Stück schließt:

Rh. *illum Polla in ius vocauit, coram iudice lis fuit.*
praetor iudicauit, ut Pollam Torquattus habeat,
illa igitur illum sequitur, ut furiarum aliqua.
Hispanus insanit, et me e suo abegit consortio,
quaeso igitur fac Luci, vt in vostrum gregem recipiar.
nam satis superque satis hoc saxum voluo.

Luc.	*tu mecum ibis Rhomeo, intus ad nuptias.*		
Rh.	*eugè Luci uir es.*	Luc.	*vos valete*
Rh.	*vos valete.*	Luc.	*et Veneris causa*
Rh.	*et ventris causa.*	Uterque.	*plaudite.*

Das Stück enthält interessante Anspielungen. 1. Das Datum wird bestätigt durch eine Anführung der Armada, fol. 20, Zeile 5, 6: *Tunc miles eras in illo exercitu maritimo | qui nouem abhinc annis nauigabat ad Angliam.* — 2. Fol. 19, Z. 30, 31: *Tot hac dextra cani dedicaui Stygio | cum Angli in Portugallia oppugnauit Lisborniam* muß, nach einer Bemerkung von Douce, sich auf Sir Francis Drake's Kaperung von 36 Schiffen im Hafen von Lissabon, 1585 oder 1587, beziehen. — 3. Car. *Dum ex aedibus exeat tibicinem iterum incipe | vel hominem in desperatione vèl Doctorem Faustum | vel Doctorem Lopezzium, vel Labandalashottum.*

Daß die Komödie voll Plautinischer Nachahmung ist, geht aus ihrem Inhalt klar hervor. Diktion und Humor stammen zum größten Theile daher. Brocken aus Seneca kommen auch vor.

Fol. 59—65 enthalten eine Reihe von Aenderungen von derselben Hand, die verschiedene Korrekturen im Stücke selbst angebracht hat.

23. Machiavellus.

Enthalten im MS. Douce 234, ff. 40b—58, von anderer Hand als *Silvanus* und *Hispanus*. Es trägt das Datum *Anno Dmni. 1597 Decemb. 9.* Dem ist in Douce's Handschrift mit Bleistift beigefügt: *Authore D. Wibourne.* Das Personenverzeichniß lautet:

D. Myllwarde	Andronicus senex.
rec. Anthonye	Orlanda virgo.
D. Lane	Phalantus adolescens.
D. Rollinson	Jacuppus iudaeus.
Mr. Wiburne	Machiauellus.
rec. Grace	Guillo seruus.
D. Pollard	Grillio seruus.
Soph. Staniland Soph. Stanton	lorarii [treten im Stücke auf als Dorio und Ballio].
	Prologus Smith.

Die Scene ist Florenz.

Smith rec. Argumentum.

Phalantus in biennium militatum abiit
Illi Andronicus Orlandam sponsavit filiam
Rumor est in militia hunc esse mortuum
Machiauellus item et Jacuppus hanc procantur virginem.
Redit Phalantus: et dolis cognitis
Orlandam uxorem ducit domum.

Das Stück beginnt:

An. *Mea Orlanda si sapias in memoria habeas*
quae dixi tibi, neque tam aegrè feras Phalanti mortem.
Cis paucos dies inueniam alterum, ne time.
Profectò quantò magis mea filia est meo cordi chara,
tanto magis quid facerem, cura crucior miser.
Num eam Jacuppo? an Machiauello uxorem darem?
nam hoc sat mihi acceptum est uni illorum eam
locare in matrimonium. Nam si diutius cum duobus
conflictetur procis, vereor ne filiam corrumpant
neue mihi luctum parent.

Machiavellus erscheint bei Nacht dem Andronicus als Geist des Phalantus ver-idet, und befiehlt dem erschreckten alten Manne unter furchtbaren Drohungen, ıe Tochter nicht dem Jacuppus zu geben. A. verspricht es und Mach. zieht ı zurück, um später in seiner eigenen Gestalt wiederzukommen und um Orlanda's nd zu bitten. Als J. kommt, wird ihm die Geistergeschichte erzählt und sein trag abgewiesen. Später erfährt er durch seinen Diener, daß der Geist M.'s ›rk war, und ist entschlossen, Trug mit Trug zu vergelten. In anderen Kleidern ımt er noch einmal am frühen Morgen vor A.'s Haus, grüßt ihn unerkannt l singt:

Aurora cubile Tithonium
linquit Phoebusque oceanum.
Ta, fa, la, la.
pipilant aves, gallus canit.
Surgito, surgito qui sapit
Veneris marite petulcule
dirime proelia mollite
vosque iuuenum delitiae
Venite aedes puellulae.

Die Thür geht auf, und Andronicus und Machiavellus erscheinen. Der letztere ; um Orlanda gefreit, aber vergebens, und ruft in Verzweiflung nach einem ›rkzeug, sich zu tödten. J. ist hocherfreut, ihm behilflich zu sein: *habeo hic tellum, eum etiam acutum reddam | quo se facilius interficiat, ne qua mora siet.* wetzt das Messer und wirft es M. in den Weg. Gleich darauf findet dieser es d bittet A., ihn umzubringen; aber zu J.'s Aerger weigert sich A., und M. geht Jacuppus nähert sich jetzt, wird als der Sänger erkannt und sagt, er heiße ›roccho. A. lädt ihn ein, ihn und seine sich grämende Tochter durch sein Talent erheitern. Es gelingt ihm sehr gut, Orlanda zu gefallen und er wird verleitet, h zu verrathen und als Lohn ihre Liebe zu erbitten. Aber sie weist ihn wie ab, und er verläßt sie jammernd. Andronicus, von dem Betruge benachrichtigt, ıwört, Jacuppus zu strafen.

Unterdessen hat Machiavellus von dem betrunkenen Grillio erfahren, daß J. . Orlanda sei. Wüthend kommt er zu der Ueberzeugung, daß seine einzige Hoffnung ›auf beruhe, Andronicus umzubringen. Als Aegypter verkleidet, sagt er A. sein ıicksal. Er erklärt, Orlanda wünsche ihn zu tödten, um nach ihrem eigenen illen heirathen zu können. Ferner werde A. wieder heirathen und eine schönere ›hter als die erste bekommen. Das klingt angenehmer, aber zuerst muß sein

Tod abgewendet werden. Zu dem Zwecke willigt A. ein, daß Orlanda nach Aegypten entführt werde und in der Nacht trägt M. mit Hilfe Gullio's das schlafende Mädchen in einer Kiste fort. Einmal in M.'s Haus, ist Orlanda gezwungen, zu thun, als ob sie sich ergebe. Gullio wird ausgeschickt, das Nöthige für die Hochzeit zu besorgen. Von ihm erfährt Jacuppus den Erfolg seines Rivalen, verkleidet sich als Blinden, kommt so vor M.'s Haus und singt:

qui viuere vitam lepidam
cupit multum iucundulam,
is comparet sibi ollulam,
cantharum atque patinam.

Edite, bibite, ludite,
genio bona facite,
haec sola sit foelicitas,
haec panticis prosperitas.

Euan Euan Bromie
Corniger Dionyse
sis mihi propitius
poculi potens deus.

M. hört es, bedauert den alten Mann und lädt ihn ein, das Hymenaeum zu singen.

Jetzt kehrt Phalantus aus dem Kriege heim und fragt nach Orlanda. Andronicus muß jetzt behaupten, sie sei fortgesegelt, um ihren fernen Geliebten zu finden, und P. wird nur schwer dazu gebracht, ihre Rückkehr zu erwarten.

In M.'s Hause hat J. ausgesonnen, Hexenkraut in Orlanda's Wein zu thun. Dadurch muß sie in tiefen Schlaf verfallen, wo alle anderen sie für todt halten werden. Wenn sie bestattet ist, will er sie ausgraben, aufwecken und heirathen. Der Plan gelingt. M. und Gullio bringen den Körper bei Nacht auf den Friedhof, werden von J. und Grillio angehalten und überlassen ihnen den vermeintlichen Leichnam. Jacuppus eilt nach Hause, ein Bett zu bereiten, und Grillio folgt mit der Kiste. Aber er wird wieder von Phalantus angehalten, der ihn für einen Dieb hält. Auf P.'s Befehl wird die Kiste geöffnet und Orlanda entdeckt. G. beschuldigt Jacuppus, der, vorgeladen, Machiavellus des Mordes anklagt. M. wird hergeschafft, Andronicus kommt dazu, und nach und nach erfährt P. die ganze Geschichte. Er glaubt nicht, daß Orlanda lebe, und befiehlt den Dienern, ihren Herrn die Kehlen durchzuschneiden. In diesem Augenblick erwacht Orlanda.

An. *Phalante, Phalante | vigilat Orlanda, o mea filia.* | Ph. *o meum corculum.*

Ja. Ma. *o mea vita,* | Or. *ah, ubinam gentium sum?* Ph. *ne time,* | *in Phalanti amplexibus.* Or. *tune eras | mi Phalante? ecastor nescis quas ego | iniurias propter te tuli:*

Der Rest fehlt. Viel kann es nicht sein. Douce macht auf die Thatsache aufmerksam, daß die Worte, die Machiavellus als Aegypter spricht: *Bandoras ha boccas pula champe polta chamaan | bargol he del gypsan mi ghomi memphiticaon* von den Versen in äthiopischer

Sprache in More's *Utopia*, Basel 1518, hergenommen sind. Diese lauten:

Vtopos ha Boccas peula chama,
polta chamaan.
Bargol he maglomi baccan
soma gymnosophaon.

Douce's Vermuthung, daß die Zeilen *habes hic cultellum* etc. aus dem Kaufmann von Venedig entlehnt zu sein scheinen oder in dem Schauspiel gewesen sein mögen, das Mr. Steevens aus Gosson's *School of Abuse* citiert, und das Shakespeare seinen Stoff geboten haben soll, hat keinen Anspruch auf Beachtung.

Eine Notiz über die Namen der Darsteller dieser drei Komödien, die Douce von George Steevens erhielt, enthält die folgenden:

1. Newton Wm.	St. Johns 1596.
2. Heblethwayte Rob.	St. Johns 1586, Trin. 1598.
3. Milward.	St. Johns 1581 und 1585.
4. Wiborne Nathl.	St. Johns 1597.
5. Wiborne.	Clare Hall 1600.[1]

24. Leander.

Leander ist uns in verschiedenen Hss. überliefert. 1) MS. St. John's College, Cambridge, J. 8., Folio (*Liber olim... Thomae Wagstaff* in der Handschrift Thomas Baker's): am Schluß des Stückes steht das Datum 1599, Jan. 7., dann zweimal 6 hebräische Buchstaben, die keinen Sinn ergeben (auch keinen englischen Namen!), und darunter ein doppeltes H, (I); 2) MS. Brit. Mus. Sloane 1762, 4°, Anfang des 17. Jahrhunderts (S); 3) MS. Emanuel College, Cambr., 1. 2. 30, 4°, 16.–17. Jahrh. (E); 4) MS. Lambeth Palace 838 (L), vgl. oben S. 291, das aber nur den Anfang enthält; 5) MS. Bodl. Rawl. Miscell. 341 (R); 6) MS. Univ. Library, Cambridge, Ee. V. 16, fol., früh 17. Jahrh., sauber geschrieben (U).

Wie eine Notiz in S angiebt, wurde *Leander* zum ersten Mal 1598 aufgeführt (fol. 6) und 1602, *Comitiis Bacalaureorum,* wiederholt (fol. 1). Die Abweichungen dieser zweiten von der ersten Vorstellung werden in demselben MS. genau verzeichnet. Auch die

[1]) Wenn sich die Zahlen — wie dies sonst üblich ist — auf den Eintritt in die Anstalt beziehen, fallen 3, 4, 5 weg, da Heblethwayte 1596 noch als Soph., Wiburne als Magister angeführt wird. Auch 3 ist nicht sehr wahrscheinlich, weil Myllwarde noch 1597 als D. (= Dominus, Baccalaureus, oder = Doktor?) mitspielt. 1 ist der Darsteller des Pandolphus im *Hispanus.* — K.

Studenten, welche sich mit den beiden Aufführungen beschäftigten, werden angeführt. Die Darstellernamen der ersten Aufführung finden sich auch in MS. E.

Der Ort der Aufführung war wohl das Trinity College in Cambridge. Fleay, *Chron. of the Drama, II, 362,* sagt, *Leander* sei in King's College gespielt worden; auf der nächsten Seite aber erwähnt er dasselbe Stück unter der Ueberschrift: *At some College unknown.* Die erste Notiz stammt nur daher, daß er in W. Johnson von King's College den Autor vermuthet.

Als Verfasser ist mit Sicherheit Walter Hawkesworth zu bezeichnen, der beide Male auch die Titelrolle gab. Er wurde als *pensioner* des Trinity College, Cambridge, am 30. März 1588 immatrikuliert, wurde dann 1589 *scholar*, 1591/92 B. A., 1583 *minor* und 1595 *major fellow* und in demselben Jahre M. A. 1605 ging er nach Spanien und starb im folgenden Jahre zu Madrid an der Pest. Daß er der Autor von *Leander* ist, geht vor allem aus der großen Aehnlichkeit dieser Komödie mit der folgenden, *Labyrinthus,* hervor, als deren Verfasser er in der Hs. U ausdrücklich bezeichnet wird. Auch finden sich in *Labyrinthus* nicht nur Hinweise auf *Leander*, sondern eine Person, der Grobian Grillus, tritt sogar in beiden Stücken auf. Ueberdies wurden die Stücke nacheinander aufgeführt und kommen auch in den Hss. meist zusammen vor. Daß Hawkesworth nicht auch *Paedantius* verfaßt habe, ist schon oben S. 277 gesagt worden. Der Name W. Johnson auf der Hs. R ist wahrscheinlich der des Eigenthümers dieses Bandes. Daher hat es keine Berechtigung, wenn Fleay *Leander* unter diesem Autornamen anführt.

Die Quelle für *Leander* bildet wohl hauptsächlich des Neapolitaners Giovanni Battista della Porta Komödie *La Fantesca*, gedruckt in Venedig 1592. Auch hier heißt der Vater des Mädchens, deren Liebhaber sich verkleidet in seinem Hause aufhält, Gerasto. Aber der junge Mann lebt bei Porta als Mädchen, nicht, wie im *Leander* und schon im *Eunuchus* des *Terenz*, dem Ariost's *Suppositi* dieses Motiv verdanken, als Diener, im Hause des zukünftigen Schwiegervaters. Diese letztere Komödie mag auch auf die Gestaltung von *Leander* wesentlichen Einfluß gehabt haben, wenn man nicht, was durchaus nicht unwahrscheinlich ist, lieber annehmen will, daß wir hier nur die Bearbeitung eines mir unbekannt gebliebenen italienischen Originals haben; darauf würden auch die vielen italienischen Wörter hinweisen, die in dem Stücke vorkommen.

Die Abweichungen der der zweiten Aufführung zu Grunde liegenden Bearbeitung werden in den MSS. S und E gegeben. Es sind (1.) ein anderer Prolog, (2.) Zerlegung der ersten Scene in zwei, (3.) Akt II, Sc. 9 Einschiebung eines Monologs des Alphonsus und (4.) Akt V, Sc. 8 eines Gesprächs zwischen Alphonsus und Flaminia.

Sehen wir uns nun das Stück an. Es beginnt mit einem Prolog:

Prologus, ut primo acta est:

Arti qui sic fauetis histrionicae
Saluete multum [plurimum I] Spectatores optumi.
Peracta est heri lasciua nimis fabula.

Heute kommt eine ehrbare Geschichte.

Darauf folgen

Dramatis Personae [fehlen *L.*]

		1598.	1602.
1.	Gerastus.	*Ds. Kitchin.*	*Mr. Kitchin.*
2.	Leander. Fabius. Cocalus.	*Mr. Hawksworth.*	*Mr. Hawkesworth.*
3.	Spinetta.	*Ds. Booth.*	*Twaites.*
4.	Ardelia.	*Mr. Chamley.*	*Bing.*
5.	Jubilea.	*Mr. Barnard.*	*Mr. Gardiner.*
6.	Alphonsus.	*Mr. Hassall.*	*Mr. Hassall.*
7.	Vulpinus.	*Mr. Parker.*	*Blaxton.*
8.	Flaminia.	*Tauerner.*	*Mr. North.*
9.	Rinoceron.	*Ds. Rosse.*	*Ds. Tauerner.*
10.	Diluuio.	*Ds. Hikson.*	*Mr. Hinton.*
11.	Hippocrassus.	*Mr. Kerchen* [*-cher E*].	*Mr. Liechfield.*
12.	Gryllus.	*Mr. Freeman.*	*Mr. Freeman.*
13.	Lucianus.	*Ds. Greene.*	*Ds. Simpson.*
14.	Fabritius.	*Forrest.*	*Mr. Cropley.*
15.	Valerius.	*Mr. Crompton.*	*Mr. Verney.*
16.	Mincio puer Gerasti.	(fehlt 1598.)	*Goldingham.*
17.		*Aemilius Forrest* sprach 1602 den Prolog.	

Die Scene ist Florenz.

Act. I. Sc. 1. Spinetta, Cocalus [stets *Coculus L*], *Gerastus, Flaminia.* Früh morgens kommt Spin., das Dienstmädchen, scheltend heraus: *Hei ho, ohe, Cocale, quin te Dii omnes, Cocale, atque ipsum adeo perduint herum meum* .... Sie ist von Ger. herausgeschickt, um den etwas trottelhaften Diener Coc. aufzuwecken und anzukleiden. Ger., der ihn sehr gerne hat, schickt ihn zu Hippocrassus, dem Arzt, und Lucianus, einem Verwandten, um sie zu einer Unterredung aufzufordern. — *Sc. 2. Coc., Grillus in Casa* [*aedibus E I L*]. Als Coc. dem Grillus, dem groben Pförtner des Hipp., seinen Auftrag ausrichten will, hat er ihn vergessen und geht zunächst zu Lucian. — *Sc. 3. Alphonsus, Vulpinus* [*e foro I*], *Grillus in casa* [*aedibus E I L*]. Alph. schwärmt vor dem Fenster der Flam. Grillus vertreibt ihn und seinen Diener. — *Sc. 4. Grillus solus descendit in scenam* [*e fenestra E I L*]. Gr. ruft schimpfend nach den Ruhestörern. — *Sc. 5. Vulp.*,

Alph., *Ger.* [*in aedibus E I L*]. Vulp. räth vergebens Alph. von der Heirath mit Flam. ab, und sagt ihm, er dürfe nicht Ardelia verlassen, die ihn nicht wie andere *meretrices* ausgebeutet, sondern ihm stets edel in der Noth geholfen habe. Aber Alph. hofft, daß sein Diener Fabius ihm Flam. erobern werde. — *Sc. 6. Sp.*, *Ger.*, *Grillus*, *Flam.* Ger. schickt Spin. aus und trägt Flam. auf, Lucian als Zeuge zu Hipp. zu schicken, da dieser sonst stets seinen Sinn ändere. Bei Hipp. öffnet ihm Grillus nicht, worauf Ger. diesen *villacho* schilt, aber vor dem ergrimmten Pförtner, der ihn für Cocalus hält, davonläuft. — *Sc. 7. Jubilea* [*e foro L I*], *Ardelia* [*e propriis aedibus L I*]. Ard. klagt der *lena* Jub., daß Alph. sie verlassen wolle, und hofft, mit Hilfe des Hippocr. die Hochzeit des ersteren zu hintertreiben. Jub. geht mit ihr zu dem Arzt.

Act. II. Sc. 1. Fabritius solus. Fabr. hat hier in Florenz seinen todtgeglaubten Genueser Freund Leander erkannt. — *Sc. 2. Leander*, *Fabr.*, *Pueri* [*in platea L*]. Leander, als Cocalus, wird von Knaben verhöhnt. Fabr. begrüßt ihn, und Leander erzählt seine Geschichte: in Genua habe er ein Liebesverhältniß gehabt mit der Tochter des Gerastus, eines Feindes und Nachbarn seines Vaters. Wie Pyramus und Thisbe konnten sie nur durch eine Wandritze verkehren. Von gemeinsamer Flucht wurden sie durch deren klägliches Beispiel abgehalten. Als Ger. vor den Feinden heimlich nach Florenz floh, wollte er der Geliebten nachreisen, wurde aber von Seeräubern gefangen und erst nach 4 Jahren von einem Florentiner, Alphonsus, losgekauft. Diesem gab er an, um vor Gerastus sicher zu sein, er sei aus Florenz geflohen und könne sich nur verkleidet dort zeigen. Durch sein blöd-lächerliches Wesen, habe er als Cocalus Aller Spott auf sich gezogen und sei von Ger., der ihn liebgewonnen, in sein Haus aufgenommen worden, um die Traurigkeit seiner Tochter zu verscheuchen. Fabr. verspricht ihm, ihn in Genua nicht zu verrathen. — *Sc. 3. Hippocr.*, *Grillus.* Hipp. fragt, was Coc. ausgerichtet habe; Gr. weiß es nicht. — *Sc. 4. Hipp.*, *Grill.*, *Coc.* Coc. bittet Hipp., zu Ger. zu kommen, «er wolle ihn heirathen». — *Sc. 5. Ger.*, *Coc.*, *Hipp.*, *Gr.* Grillus ist jetzt etwas höflicher. Auf Drängen des Ger. verspricht Hipp., Abends zur Verlobung zu kommen. — *Sc. 6. Ger.*, *Coc.*, *Lucianus.* Luc. sagt, Hipp. sei nicht nur alt, sondern auch dumm. Ger. meint, wenn er keine Nachkommen habe, höre der alte Familienstreit endlich auf; Luc. entgegnet, dazu gebe es andere Mittel. Ger. läßt Alph. durch Coc. einladen. — *Sc. 7. Leander solus.* Er beklagt sein Schicksal, beschließt aber, jedenfalls den Knoten zu lösen. — *Sc. 8. Alph.*, *Vulp.*, *Fabius.* Fabius-Leander-Cocalus berichtet, daß Hipp. diesen Abend Flam. heirathen solle. Um dies zu verhüten, soll nun Hipp., der früher Ardelia verehrte, heute Nacht zu ihr gelockt werden. Wenn Gerastus ihn dabei bemerke, werde er ihm Flam. nicht geben. Damit Ard. nichts argwöhne, soll Hipp. die Kleider des Capitano Rinozeronte anziehen, der in den Kleidern des Hipp., als des näheren Freundes, ebenfalls zu Ard. gelockt werden solle. Fabius soll für Alph. einen Brief an Ger. schreiben, der des Hipp. nächtlichen Ausflug anzeige. — *Sc. 9. Alph.*, *Vulp.*, *Ard.*, *Jub.* Alph. wirft Ard. vor, sie liebe Rhin., nur deshalb habe er daran gedacht, zu heirathen. Zum Zeichen, daß sie ihn allein liebe, solle sie Rhin. durchprügeln, wenn er komme.

Act. III. Sc. 1. Jubilaea, *Vulpinus.* Jub. wird durch ein Geldgeschenk bewogen, zu Rhin. zu gehn und ihn in der Verkleidung zu Ard. zu locken. — *Sc. 2. Ard.*, *Alph.*, *Vulp.* Ard. nimmt Abschied von Alph.; heute Nacht werde sie sehen, ob seine Liebe wahr sei: sei sie falsch, so werde sie sich tödten. —

Sc. 3. Vulp., Grillus, Hipp. Grillus zeigt sich als Grobian. Vulp. sagt dem Hipp., Ard. habe sich mit Alph. entzweit, liebe nur ihn und erwarte ihn heute Abend. Hipp. sagt freudig zu: die Hochzeit lasse sich ja aufschieben. Vulp. räth ihm, in kriegerischem Kostüm zu Ard. zu gehn, das mache sich besser. Er und Grillus werden ihn begleiten. — *Sc. 4. Ger., Luc., Coc., Hipp., Grillus.* Ger. hat den Brief erhalten und kann es gar nicht glauben, daß der alte Hipp. am Hochzeitstage mit *meretrices* verkehre. Er will selbst zu ihm, und schickt Coc. voraus. Gr. empfängt ihn grob, und Hipp. kommt selbst und sagt, er sei nicht zu Hause. Als Ger. ihn wegen der Hochzeit sprechen will, sucht er sich herauszureden: er habe wichtige Arbeiten vor, müsse übrigens lange studieren, ob das Mädchen gesund sei, und dann wisse er nichts von seinem Versprechen wegen der Hochzeit. Coc. freut sich des Gelingens und wird von Ger. ausgeschickt, den Hipp. zu beobachten. — *Sc. 5. Alph., Fabius.* Alph. verspricht Fab. die Freiheit, wenn er ihm zu Flam. verhelfe. Dieser ist erschrocken, denn Liebe und Dankbarkeit streiten nun in ihm. — *Sc. 6. Rhinoceron, Diluuio.* Rh. sagt, er liebe Ard., und erzählt die gräulichsten Heldenthaten, die er alle vollbracht haben will. Dil. verlacht ihn heimlich, thut aber, als sei er von seinem Heldenthum überzeugt. — *Sc. 7. Jubilea, Rhin., Dil.* Jub. richtet ihren Auftrag aus. Um womöglich einen offenen Streit mit Alph. zu vermeiden, solle er in den Kleidern des Hipp hingehn. Nach einigem Zögern willigt Rh. ein.

Act. IV. Sc. 1. Leander solus. Er klagt, daß er entweder auf seine Liebe verzichten oder undankbar sein müsse. — *Sc. 2. Vulp., Hipp. habitu Militis, Grillus, Leander.* Hipp. ist sehr stolz auf seinen Anzug und fühlt sich als Held. Seine Genossen bestärken ihn darin. Sie gehn in das Haus der Ard. — *Sc. 3. Leander solus.* Er fürchtet, daß Ger. jetzt sofort Flam. dem Alph. verlobe, da ihm Luc. dies gerathen habe. — *Sc. 4. Flaminia, Coc., Spin.* Flam. will, um nicht Hipp. heirathen zu müssen, in ein Kloster entfliehen. Spin. und Coc. bemerken sie, und er sagt ihr, daß Ger. sie dem Alph. bestimmt habe. Aber Flam. sagt, sie liebe nur ihren Leander. — *Sc. 5. Leander solus.* Er weiß jetzt, daß Flam. ihn noch liebt und kann sie doch nicht erlangen. Vor Aufregung fällt er ohnmächtig nieder. — *Sc. 6. Ger., Flam., Coc.* Ger. findet Coc. leblos vor seiner Thür liegen und ruft Flam. heraus. Diese hebt Coc. auf und bittet ihn, sie nicht zu verrathen. Er berichtet von Hipp., und Ger. heißt ihn sogleich Alph. herholen. — *Sc. 7. Coc., Alph.* Coc. bedauert, daß er nicht in den Armen der Flam. sterben durfte. Er sagt Alph., daß Ger. ihn erwarte. Alph. dankt ihm herzlich. Allein gelassen nimmt Coc. Abschied von dem Hause und will fliehen, um die Hochzeit nicht zu sehen. Da erscheint Flam. am Fenster, die Laute spielend. Coc. singt dazu und geht traurig weg. — *Sc. 8. Jub., Rhin., Dil., Ard., Hipp., Grillus.* Als Jub. mit Rhin. und Dil. zum Hause der Ard. kommen, ruft diese herunter, was Hippocr. noch so spät wolle. Alsbald hören sie jämmerliches Geschrei, und Hipp. und Grillus kommen heraus, von Ard. gründlich durchgeprügelt. Voll Wuth geht Hipp. auf Rhin. los, für den er die Prügel empfangen und schlägt ihn und Dil. mit Grillus' Hilfe in die Flucht. Hipp. giebt sich Ard. zu erkennen, und diese sieht, daß sie alle von Alph. zum Besten gehabt waren.

Act. V. Sc. 1. Ard., Grillus, Hipp. Ard. schickt Grillus mit einem Briefe zu Jub., sie solle die Kleider von Rhin. und Hipp. wieder eintauschen. Hipp. soll von Ger. Flam. fordern und mit einer Klage drohen. — *Sc. 2. Ard., Coc. (with lettres vnsealed).* Coc. hat in einem, dem Alph. nach drei Tagen zu übergebenden

Briefe sein wahres Wesen enthüllt. Er verbirgt den Brief so, daß Ard. ihn sehen kann. — *Sc. 3. Ard., Valerius, Grillus.* Während Ard. den Brief liest und Coc.'s Treue bewundert, kommt Val. aus Genua mit der Botschaft für Ger., daß zwischen den feindlichen Familien Friede geschlossen sei. Grillus weist ihn grob **ab**, Ard. zeigt ihm das Haus. — *Sc. 4. Ard., Alph.* Auf dem Wege zum Notar trifft Alph. Ard., von der er nichts mehr wissen will, weil sie eine der *meretrices* sei, die nur des Geldes wegen lieben. Als Ard. aber die Rückzahlung der so oft für ihn bezahlten Summen verlangt, ist er entrüstet. Ard. gesteht, daß sie ihn noch immer liebe, und bittet ihn, diesen Abend noch bei ihr zuzubringen, hinzufügend, einer seiner Freunde sei in Gefahr. — *Sc. 5. Ger., Val., Alph., Ard.* Val., von Fabritius informiert, fragt nach Leander. Ger. weiß nichts von ihm. Da bringt Ard. den alles aufklärenden Brief. Alph., der nun zu Gunsten seines Freundes auf die Braut verzichtet, geht, diesen womöglich noch einzuholen. Ger. ist erfreut über Flam.'s treue Liebe. — *Sc. 6. Vulp., Jub.* Vulp. sucht Alph. und schickt deshalb Jub. zu Ard. — *Sc. 7. Capitano, Dilluujo, Vulp.* Rhin. erscheint bewaffnet mit Dil. und 100 *bajuli* vor dem Hause des Hipp., um seine Ehre zu rächen. Dil. ist in großer Angst. — *Sc. 8. Hipp., Grillus, Cap., Dil., Vulp.* Hipp. will mit einem Schwert bewaffnet von Ger. Flam. zurückfordern. Rhin. fordert ihn, Dil. Grillus zum Zweikampf heraus. Gr. bittet um sein Leben. Als Vulp. versichert, Hipp. und Gr. hätten nur ihre eigenen Kleider geprügelt, nicht die darinsteckenden Personen, zieht sich Rhin. befriedigt zurück. — *Sc. 9. Hipp., Grillus, Leander, Alph., Ger., Flam.* Hipp. und Gr. drohen vor dem Hause des Ger., sich Flam. durch den Prätor zu verschaffen. Ger. schickt seine Tochter hinunter, um die beiden zu «begrüßen». Sie erheben ein Geschrei, da kommt Leander mit Alph. zurück, wird von Ger. herzlich begrüßt und umarmt Flam. Alle, auch Hipp., gehn auf Einladung des Ger. in dessen Haus. — *Sc. 10. Grillus, Vulp.* Gr. kann nicht begreifen, daß dieser Cocalus Flam. *in publico fortiter* umarmen dürfe. Vulp. hält darauf den Epilog [als *Sc. 11. Vulp. solus I*]: *Spectatores, peracta est haec fabula. Vnicuique contigit Sors bona: Leander Flaminiam, haec illum, senex generum (sibi) nactus est optabilem. Alphonsus et Ardelia redibunt in gratiam: Medicus etiam liberabitur molestiâ, quae anxium alias illum habuisset, Senex lepidam si duxisset virginem. Ego itidem' et Grillus caenam hîc nacti sumus opiparam. Nunc autem a vobis omnes unâ operâ optamus benevolentiam: aut si malitis suam singulis singillatim optionem dare, petit Gerastus, ne qui parentes posthàc nimis arcte filias habeant suas: Flaminia, vt constantes ejus exemplo edoctae sitis vos puellulae: Leander, vti nunquam animum despondeatis amatores miseri: Ardelia, vt vagos amores ignoscatis illi, vel propter hoc vnum Alphonsi exemplum: Alphonsus, vt obliuiscamini ejus in Ardeliam contumelias, neque vereamini, vt erga vos, Spectatrices, siqua vsus fuerit, itidem ingratus siet: Medicus, vt valetudinem vestram hac tempestate frigida curetis sedulo. Ego ipse denique (quod vobis nec damno, nec dedecori, nec molestiae erit nimium) hoc vnum posco, quo melius nos placuisse sciamus, Plausum clarum vti nunc detis. Plaudite.* (MS. I zeigt kleine Abweichungen, besonders in der Wortstellung.)

25. Labyrinthus.

Labyrinthus. Comoedia, habita A. D. 1622, coram Sereniss. Rege Iacobo, in Academia Cantabrigiensi. 1636. 12mo. **Stat. Reg.**

17. 7. 1635 (Halliwell, *Dict. of Plays s. v.*). Außer diesem Drucke sind uns noch ältere MSS. des Stückes erhalten: (1.) MS. St. John's College, Cambridge, J. 8. (vgl. oben S. 303) (*I.*); (2.) MS. Lambeth Pal. 838 (vgl. oben S. 291) (*L.*); (3.) MS. University Lib., Cambr., E e. 5. 16 (vgl. oben S. 303) (*U.*); (4.) MS. Bodl. Douce 315 (*D.*). Der Name wechselt: *Labyrinthus*, *Laborinthus* (*L.*), *Labarinthus* (*I.*).

Zur Datierung der Komödie hilft uns ein Verzeichniß der Spielenden in den MSS. L und U. Beide weichen insofern voneinander ab, als Cademan in L die Lydia, in U ihre Zofe Lysetta darstellt, außerdem Taverner in U als *Mr. T.* und Simpson ebenda als *Ds. S.* erscheint. Die in dem Verzeichniß angeführten Leute sind aber dieselben, die nach MS. Sloane 1762, fol. 1 am Baccalaureatsfeste 1602 die Komödie *Leander* aufführten. Ueberdies wird in der 5. Scene des V. Aktes unseres Stückes ausdrücklich gesagt, daß die Hochzeit des Leander mit Flaminia am Tage vorher, *heri*, stattgefunden habe. Daraus geht also hervor, daß *Labyrinthus* 1602 gespielt wurde. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das Stück schon etwas früher existierte, weil es im MS. I unmittelbar auf die 1599 von derselben Hand geschriebene Komödie *Leander* folgt.

Der Ort der Aufführung ist derselbe wie bei *Leander*.

Der Verfasser ist, wie schon oben angedeutet, ebenfalls Walter Hawkesworth, nach MS. U, wo hinter dem Prolog sich die Notiz findet: *Authore Mro. Haukesworth Trinitatis Collegii quondam socio.*

Die Quelle für *Labyrinthus* bildet Giovanni Battista della Porta's Komödie *La Cintia*[1]). Eine Inhaltsangabe davon findet sich bei Klein, Geschichte des Dramas, V, 650 ff. Darnach hält sich Hawkesworth so genau an seine Quelle, daß wir nur von einer Bearbeitung der *Cintia* sprechen können.

	Dramatis Personae.	Leander 1602.
Tiberius [senex *I*] — domus Dec. sup.	*Mr. Haukesworth.*	No. 2.
Lepidus filius habitu faeminae.	*Mr. Verney,*	No. 15.
Puer Tiberij.	*Gouldingham.*	No. 16.
Cassander senex — Domus Bac. in Med.	*[Mr. U] Tauerner.*	*Ds. T.*
Lidia filia Cassandri.	*Cademan. [Bing U].*	—
Horatius [adolescens *I*] filius Cassandri.	*Ds. Forrest.*	No. 17[2]).

---

[1]) La Cintia. Comedia novamente data in luce. Venetia 1606, 12°.

[2]) Aemilius Forrest, Lean. No. 17, kann 1602 nicht mehr gut *Undergraduate* gewesen sein, wenn er mit dem Forrest identisch ist, der schon 1598 den Fabritius spielte.

Crispinus Horatii seruus.	*Ds. Twayts.*	*Twaites.*
Valerius senex, alias Synesius — Domus Dec. inferioris.	*Ds. Blacston.*	*Blaxton.*
Lucretia habitu virili filia Valerij.	*Mr. North.*	No. 8.
Faustulus seruus Valerii.	*[Ds. U] Simpson.*	*Ds. S.*
Caelia Lucretiae nutrix.	*Neede [Nid. U].*	—
Don P[i]edro Pacheco D'Alcantara Hispanus — semper a foro.	*Mr. Kitchin.*	No. 1.
Grillus Seruus Piedri [Hispani *U*].	*Mr. Freeman.*	No. 12.
Cytharaedus.	*Wilkinson.*	—
Lysetta Lydiae ancilla.	*(Bing) [Cademan U].*	No. 4.
Den Prolog sprach	*Mr. Hassall.*	No. 6.

Nach einem kurzen Prolog beginnt das Schauspiel.

Act. I. Sc. 1. Horatius, Crispinus. Don Petro aedes Lepidae venerans fugit conspecto Horatio (nach *L: Don Pedro passes ouer the stage*). Don. *O Hermosa!* (*U,* fehlt *I, L*). Ho. *O Impurum parcum putidum* — Cr. *Ha ha he quam confidenter se in pedes coniecit* . . . . Hor. wünscht noch einmal Lepidas Umarmung zu genießen, und bewegt Crisp., mit einem Briefe zu ihrem Fenster einzusteigen. — *Sc. 2. Grillus, Hor.* Gr., von Hippocrassus nach dem verunglückten Abenteuer mit Ardelia und Flaminia (vgl. oben *Leander*) weggejagt, bittet Hor., ihn als Diener aufzunehmen. Hor. hat aber jetzt gar keine Lust, seine Geschichte anzuhören, und jagt ihn schließlich mit Prügeln fort. — *Sc. 3. Tiberius, Hor., Crisp., Lepida (Crisp. conscendit fenestram Lepidae).* Tib. singt und freut sich seines Daseins; er lacht über die Verehrer seiner Lepida, über Hor. und den Don Piedro d'Alcantarataratantara. Als er Crisp. ertappt, behauptet dieser, gemeint zu haben, es brenne. Tib. fragt, ob er in seine Dienste treten wolle, was Crisp. annimmt. — *Sc. 4. (Crisp., Hor.,) Faustulus, Lucretia habitu virili.* Faust. fragt, warum Lucr. sich nicht eine Frau nehmen wolle. Da gesteht ihm Lucr., sie sei ein Mädchen. Valerius habe ihrer Mutter die Heirath versprochen, wenn sie ihm einen Sohn gebäre. Daher haben Mutter und Amme ihr Geschlecht verheimlicht und sie als Knaben erzogen. Jetzt liebe sie den Hor., dieser aber die Lepida. Sie gebe sich scheinbar zum Liebesboten her, täusche aber nur Hor. Endlich habe sie versprochen, ihm Lepida in einer Nacht zuzuführen, habe aber in der Dunkelheit sich selbst dem Geliebten unterschoben und seine Liebe genossen. — *Sc. 5. Lucr., Lysetta.* Lydia ist in Lucr. verliebt; sie schickt ihm eine selbstgefertigte Arbeit durch Lys., und bittet ihn um eine Zusammenkunft. Lucr. läßt ihr sagen, er werde nur ein Kind des Cassander lieben, und, wenn er sie nicht heirathe, kein anderes Weib nehmen. *(Lucr. steps back into the stage. Lysetta goes out towards Cass. house; then returns.)* — *Sc. 6. Lepidus habitu muliebri, Lys.* Lep. gesteht Lys., nachdem sie ihm Schweigen versprochen, daß er ein Mann sei. Sein Vater habe ihn wegen tödtlicher Feindschaften als Mädchen erzogen. Jetzt seien diese beigelegt, aber er behalte die Kleidung bei, um jederzeit mit Lydia, die er liebe, verkehren zu können. Er bittet Lys., ihm behilflich zu sein. — *Sc. 7. Tiberius, Puer (Cassander).* Tib. hat einen Jagdfalken, den er füttert, und rühmt seine Eigenschaften. — *Sc. 8. Cass., Tib., Puer (Lep., Lydia).* Cass. kommt, um von Tib. seine Tochter Lep. für seinen Sohn Hor. zu erbitten. Tib. lacht ihn aus: seinem Sohne fehle eine nothwendige Voraussetzung. Cass. warnt Tib., Hor. habe

eine Nacht mit Lep. zugebracht, und geht ärgerlich weg, als Tib. lacht. — *Sc. 9. Lydia, Lep., Lys.* Lep. bittet Lydia, von Lucr. zu lassen; er kenne einen Jüngling, an Alter und Gestalt wie er selbst, der sie wahrhaft liebe. Aber Lyd. liebt nur Lucretius und wünscht, als Lep. sie küßt, daß Lepida Lucretius wäre. — *Sc. 10. Lep., Lys.* Lys. verspricht, Lep. heute Nacht eine Umarmung mit Lydia zu verschaffen.

Act. II. Sc. 1. Hor., Lucr. Lucr. erzählt Hor., er liebe ein Mädchen, die ihr Herz einem Anderen geschenkt habe. Er habe sich in dessen Freundschaft eingeschlichen und in dunkler Nacht in dessen Kleidern die Umarmung der Geliebten genossen. Hor. tadelt dies als schlecht gehandelt. Lucr. geht betrübt weg. — *Sc. 2. Hor., Crisp.* Crisp. kommt von Lep., die weder von jener Liebesnacht, noch überhaupt von einem Verkehr mit Lucr. in dieser Sache etwas gewußt habe. Er warnt Hor. vor Lucr. und räth, das nächste Mal die angebliche Lepida bei Licht zu besehen. — *Sc. 3. Don Piedro, Grillus, Citharoedus.* Grillus hat bei dem Don Dienste gefunden und wird von ihm unterwiesen, welche Ehrenbezeugungen er gegen ihn anzuwenden hat.[1]) Jetzt will Don P. der Lep. ein Ständchen bringen. Grillus spielt den gefräßigen Parasiten gegenüber dem knauserigen Capitano, der viele spanische Brocken anwendet. — *Sc. 4. Don P., Tib., Gr.* Tib. erweist dem Don die größten Ehren, kniet sogar nieder, doch nur um ihn schließlich gründlich auszulachen. Dieser, mit Briefen von hohen Herrschaften renommierend,[2]) bedauert, daß die Ehrung dem Tib. den Verstand geraubt habe. — *Sc. 5. Hor., Lucr.* Hor. bittet Lucr., ihm Lep. heute Nacht zuzuführen; dabei solle sich Lep. ihm am Fenster zeigen, und außerdem wolle er seine Unterredung mit Lep. belauschen. Lucr. sagt alles zu. — *Sc. 6. Lep., Lucr., Hor., Lyd., Lys.* Lucr. kommt zu Lep. und bittet sie, ihm für die Nacht ihre Kleider zu leihen und, wenn sie sie bringe, sich an dem von Hor. bestimmten Fenster zu zeigen. Lep. geht darauf ein, wenn Lucr. ihr seine Kleider in der Dunkelheit bringe. Hor. hat den ersten, Lyd. und Lys. den zweiten Theil der Unterredung belauscht; beide haben aus einzelnen Wörtern, die sie verstanden, sich zusammengereimt, daß ihre Sache von Lucr. bezw. von Lep. vorzüglich geführt werde. — *Sc. 7. Hor., Lucr.* Hor. ist glücklich und dankt Lucr. — *Sc. 8. Nutrix Lucretiae, Lucr., Hor.* Nutr. ruft Hor. Lucr. spricht zu ihm vom Fenster aus, als Lepida ihre Liebe gestehend. Als Hor. sie bittet, den Vorhang wegzuziehen, da er nur ihre Augen sehen könne, wird sie weggerufen. — *Sc. 9. Crisp., Hor.* Vergebens erklärt Cr., er habe eben Lep. mit ihrem Vater gesehen; Hor. könne nicht mit ihr gesprochen haben. — *Sc. 10. Don P., Hor., Grillus, Crisp.* Hor. erlaubt dem Don, der sich rühmt, Lep. gehöre ihm allein, heute Nacht zu kommen, damit er sie in seinen Armen sehe.

Act. III. Sc. 1. Hor., Crisp. Hor. verspricht, Lep. diesmal ans Licht zu ziehen; Crisp. warnt ihn vor dem falschen Lucr., der unterdessen Lydia verführen werde. — *Sc. 2. Don, Grillus (Hor., Cr.)* Don P. will den nimmersatten Gr. lehren, wie er sich das Essen abgewöhnen könne. — *Sc. 3. Hor., Crisp., Don, Gr.* Don P. entschuldigt seine Verspätung, da er dem mailändischen Gesandten ein

---

[1]) Vgl. *Paedantius* I, 1 und *Hymenaeus* II, 2.

[2]) Ein Zug, der sich auch später findet: so in Mewe's *Pseudomagia* (vgl. unten S. 317) I, 2.

großes Bankett geben mußte. — Sc. 4. *Nutrix, Hor., Lucr., Crisp., Don, Gr.* Lucr. als Lepida erscheint am Fenster und bittet Hor., zu kommen. Darauf drückt Don P. dem ganzen weiblichen Geschlecht seine Verachtung aus. — *Sc. 5. Crisp., Don, Gr.* Don P. wüthet gegen Lucr., der an allem Schuld sei. — *Sc. 6. Lep., Don, Cr., Gr.* Don P. geht auf den vermeintlichen Lucr. los, wird aber von ihm, der ihn verächtlich Peter tituliert, bewogen, abzuziehen, seine Rache auf später versparend. — *Sc. 7. Lep. sub habitu Lucretii, Lys., Lydia, Crisp.* Lep. überredet Lydia, ihre Liebe durch eine Umarmung zu bekräftigen. Crisp. ist empört über den falschen Freund. — *Sc. 8. Tib., Puer.* Sie suchen nach Lep. — *Sc. 9. Crisp., Tib., Hor.* Hor. sagt, Lep. werde gleich am Fenster erscheinen; sie spreche noch mit Lucr. Crisp. erzählt, dieser sei bei Lydia. Hor. glaubt ihm nicht. — *Sc. 10. Lucr., Tib., Cr., Hor.* Lucr. als Lep. wird von Hor., der sie ans Licht zerren will, umarmt, bittet aber, sie loszulassen. Tib. hat an der Stimme erkannt, daß sie nicht sein Sohn war. — *Sc. 11. Lys., Lep., Tib.* Als Lep. in Lucr.'s Kleidern erscheint, erkennt ihn Tib. mit Schadenfreude gegen Cass., der sich für seine Lep. so besorgt zeigte.

Act. IV. Sc. 1. Hor., Tib. Tib. will am Morgen bei Cass. um Lydia für Lep. anhalten. Hor. kommt und bittet Tib. um die Hand der Lep., die er die zweite Nacht bei sich gehabt habe. Als Tib. ihn auslacht, will er Zeugen bringen. — *Sc. 2. Don, Tib., Hor., Gr.* Don P. sagt, er habe Lep. in Hor.'s Armen gesehen. Als ihn Tib. verspottet, zieht er entrüstet ab. — *Sc. 3. Nutrix, Hor., Tib.* Nach einigem Zögern bestätigt die Amme die Aussage des Hor. Dieser tröstet den scheinbar tiefbetrübten Vater. — *Sc. 4. Lep., Tib., Hor.* Lep., befragt, weiß nichts von alle dem, und unter Lachen schickt Tib. Hor. mit ihr hinein, wo er sehen werde, daß Lep. ein Mann sei. Hor. kommt bald heraus und will aus Scham die Stadt verlassen. — *Sc. 5. Hor. solus.* Hor. schwört Lucr. Rache, liebt aber doch das Mädchen, mit dem er bei Nacht zusammen war. — *Sc. 6. Nutrix, Lucr.* Lucr. ist unglücklich über die Erzählung der Amme. — *Sc. 7. Lydia, Lucr.* Lydia ist in Verzweiflung über die Falschheit des Lucr., als dieser sagt, er habe nichts mit ihr zu thun. — *Sc. 8. Hor., Lucr., Crisp.* Hor. fordert Rechenschaft von Lucr., der ihm statt der Lep., welche ein Mann sei, eine Dirne untergeschoben habe. Lucr. nennt es eine Undankbarkeit, daß er so von der Jungfrau, die ihm alles geopfert, spreche. Crisp. fragt auch, was es mit Lydia sei. Lucr. sagt, er sei die Nacht bei Hor. gewesen. — *Sc. 9. Hor., Lydia, Lucr., Crisp.* Lyd. bestätigt die Anklage des Cr.; da schilt Hor. Lucr. einen feigen Verräther; dieser greift zum Schwerte. Als Crisp. sagt, Lucr. habe einen Panzer an, entblößt er seine Brust. — *Sc. 10. Hor., Crisp.* Hor. hat jetzt gesehen, daß Lucr. ein Weib ist.

Act. V. Sc. 1. Synesius, Nutrix, Faustulus, Cass., Puer. Syn., der durch die Amme erfahren hat, daß sein Kind ein Mädchen sei, das sich dem Hor. ergeben habe, eilt zu Cass. — *Sc. 2. Cass., Syn.* Cass. will sich eben wegen der seiner Tochter von Lucr. angethanen Schmach beklagen. Syn. sagt ihm, daß Hor. die Lucr. verführt habe und verlobt sie diesem. — *Sc. 3. Cass., Hor.* Hor., den Cass. über die treue Liebe der Lucr. aufklärt, bereut seine Undankbarkeit. — *Sc. 4. Hor., Lucr.* Lucr. kommt, den traurigen Kampf zu beginnen. Hor. erklärt sich scheinbar bereit, will aber noch einmal den alten Freund umarmen und gesteht Lucr. jetzt, daß er sie liebe. Voll Glück gehn sie ins Haus. — *Sc. 5. Tib., Cass.* Auf Tib.'s Bitten verlobt Cass. die Lydia dem Lep. Zu der heutigen Doppel-

hochzeit sollen die ersten Bürger geladen werden, u. a. Alphonsus aulicus, Gerastus und sein Schwiegersohn Leander, bei dessen Hochzeit sie gestern gewesen seien. Tib.: *Illumne infaelicem, miserum, nobilem, seruum, amatorem, fatuum, Fabium, Leandrum, Cocalum?* etc. — *Sc. 6. Crisp., Cass.* Crisp. berichtet, Lucr. habe soeben einen Knaben geboren. — *Sc. 7. Synesius, Crisp.* Cr. bringt Syn. die Nachricht von der Doppelhochzeit und der Geburt seines Enkels. — *Sc. 8. Crisp., Grillus.* Gr. erzählt, der Spanier sei gepfändet worden, und er selbst habe sich dadurch schadlos gehalten, daß er bei Nacht mit den Kleidern seines Herrn durchbrannte. Jetzt irre der Don nackt in den Straßen herum. Er bittet Cr., ihn zum Hochzeitsfeste mitkommen zu lassen. Crisp. spricht einen kurzen Epilog.

26. Zelotypus.

MS. Emmanuel College, Cambridge, 3. 1. 17, Fol., früh 17. Jahrhundert, enthält die Komödie *Zelotypus.*

Das Datum der Aufführung ist unsicher. Ein Verzeichniß der Darsteller ist zwar erhalten, das es ermöglichen wird, mit Hilfe der Universitätslisten den Zeitpunkt festzustellen; leider ist mir aber auf meine diesbezügliche Anfrage in Cambridge noch keine Antwort zugegangen. Vier der Namen finden sich auch schon unter den Spielern von 1596 bei *Hispanus, Silvanus*, und 1597 bei *Machiavellus.* Es sind Mr. Rawlinson: D. (= Dominus) Rollinson (*Silv., Mach.*); Mr. Grace: (Recens) Grace (*Hisp., Silv., Mach.*); Mr. Layne: D. Lane (*Mach.*); Mr. Casse: (rec.) Casse (*Hisp., Silv.*). Ob der Ds. Smith in unserem Stück mit dem rec. Smith des *Machiavellus* identisch ist, kann bei der Häufigkeit dieses Namens ungewiß sein. Vielleicht ist die Aufführung des *Zelotypus* also in die Zeit von 1600—1603 zu verlegen; aber Sicheres läßt sich natürlich hier nicht sagen.

Die Komödie wurde in derselben Anstalt aufgeführt wie die drei genannten Stücke, also wahrscheinlich in St. John's College, Cambridge.

Der Name des Verfassers ist unbekannt. — Ebenso wenig kann ich über die zweifellos italienische Quelle sagen, aus der er den Stoff genommen hat. Mit dem *Geloso* des Bentivoglio oder mit Lasca's *Gelosia* hat *Zelotypus* nichts zu thun. — In sittlicher Beziehung steht es fast noch tiefer als *Labyrinthus.*

Dramatis Personae.

1. Cassander Laviniae maritus.	*Mr. Rawlinson.*
2. Lavinia Cassand. vxor.	*Henchman.*
3. Rupertus Cassand. seruus.	*Ds Smith.*
4. Smeralda Lavin. pedissequa.	*Layfelde.*
5. Pueri Cass. filii.	*Gibson et Storr.*
6. Adrianus pater Ascanii.	*Ds Miller.*

7.	Ferdinandus pater Valerii.	*Ds Powell.*
8.	Ascanius } duo iuuenes.	*Sampson.*
9.	Valerius }	*Mr Houle.*
10.	Phanio alias Florio,[1]) Asca. pedissequus.	*Mr Paramour.*
11.	Pantaleo Val. pedissequus.	*Mr Cliston.*
12.	Elenchio parasitus.	*Mr Grace.*
13.	Trapula Medicinae Doctor.	*Mr Taylour iun.*
14.	Cerberinus Leno.	*Mr Layne.*
15.	Biberi(n)a Lena.	*Mr Haynshaw.*
16.	Ludouicus } peregrini.	*Porter.*
17.	Gloriano }	*Mr Casse.*
18.	Talanta } meretrices.	*Barret.*
19.	Aurelia }	*Habersley.*
20.	Mariscallus.	*Ds Maude.*
21.	Gripus piscator.	*Haslehurste.*
22.	Congruo.	*Walton.*
23.	Lorarius.	*Funston.*

Curio musicus, fictitium nomen Cassan.

Der Anfang der Komödie lautet:

Act. I. Sc. 1. Valerius, Curio, Pantaleo.

Val. *Speculare Pantaleo, ne quis illic aut a laeuâ | aut a dextra nostris inceptis adsit arbiter.* Pan. *Sterilis hic prospectus, vsque ad plateam vltimam progredere.* Val. *Illud igitur agamus, quorsum huc venimus Curio?*

Val. bringt mit Curio's Hilfe der Lavinia ein Ständchen. — *Sc. 2. Ascanius, Florio, Curio.* Curio dient nicht nur dem Val., sondern auch seinem Rivalen Asc. Er hat für diesen ein Gedicht verfaßt:

Ascanius Laviniae
mittit salutem Auricomae.
tuos conspiciens peculos,
ollas amoris ocellulos,
frontem sine ruga lauteam,
niueam qua vincis Cypriam,
collumque coruscans gemmis
seu stellis sphaeram monilibus,
Irrepsit in cor protinus
meum Cupido flammeus,
ni tu medelam vulneri
Adhibeas, solus occuli
solum a te mihi balsamum
exit morbo remedium.

Asc. legt das Gedicht auf das Fenstergesims der Lav. — *Sc. 3. Cerberinus, Elencheo.* El. klagt, daß er bei Asc. und Val. nichts mehr zu essen bekomme, seit Curio ihn verdrängt habe. Cerb. sagt, auch ihm gehe es schlecht, da Asc. und Val. die sonst täglich die Aurelia und Talanta in seinem Hause besuchten, jetzt nicht mehr kommen. — *Sc. 4. Ludouicus, Gloriano, Cerb., El.* Glor., der Miles, räth dem Lud., einem alten Sünder, doch auch fremde Länder zu besuchen, u. a. Deutschland, das Land der Zecher, oder Britannien, wo es sich so lustig lebe. Lud. nimmt den Parasiten El. auf, und alle gehn in das Haus des Leno, wo sie von Aur. und

[1]) Dieser Doppelname hatte wahrscheinlich in der Quelle einen bestimmten Sinn, in Zelotypus nicht mehr.

Tal. bewirthet werden. — *Sc. 5. Lavinia, Smeralda.* Lav. fragt, was sie verbrochen habe, daß Cass. sie so unfreundlich verließ. — *Sc. 6. Val., Lav.* Lav. ist über den Brief von Asc. ungehalten. Val. bittet um ihre Liebe: sie weist ihn zurück. — *Sc. 7. Rupertus, Smer., Val., Lav.* Lav. bittet Val., zu gehn, und heißt Rup. nach Cassander auszusehen. Val., der ihr Armband weggenommen und ihr dafür seinen Handschuh zurückgelassen hat, ist fest entschlossen, sie doch zu erobern. — *Sc. 8. Ascanius solus.* Auch er will sich nicht abweisen lassen.

Act. II. Sc. 1. Val., Curio-Cassander. Val. erzählt, daß er der Lav. *placide* das Armband abgenommen habe, um damit Cass.'s Eifersucht zu wecken. Cur. zieht sein Schwert und sagt, er selbst sei Cass., Val. aber ein feiger Verräther. — *Sc. 2. Asc., Cur.-Cass.* Asc. erzählt, er habe Lav. trotz ihres Widerstrebens umarmt. Cass. bedauert, daß sie ihm nicht die Augen ausgekratzt habe und giebt sich zu erkennen. Er ist zornig über den Verräther, aber auch gegen die Frau, die sich habe verführen lassen. — *Sc. 3. Cass., Rup.* Cass., der angeblich nach Brindisi abgereist, als Curio verkleidet, dablieb, um seine Gattin zu beobachten, klagt seinem Diener sein Leid. Lav. habe ihn betrogen mit den Freunden, die oft an seinem Tisch gegessen haben. — *Sc. 4. Biberi(n)a, Aurelia, Talanta meretrices.* Aur. und Tal., von Asc. und Val. verlassen, schicken Bib. mit Briefen* und Pfändern zu ihnen. — *Sc. 5. El., Pant.* El., von Val. wieder aufgefordert, ihm zu helfen, schickt Pant. zum Maler Rufinus, der fast alle schönen Frauen Venedigs und auch Lavinia gemalt habe, um ihn um deren Bild zu bitten. — *Sc. 6. El., Florio.* Flor. soll für Asc. bei El. Rath holen; dieser schickt auch ihn zu Ruf.

Act. III. Sc. 1. Biberina sola. Bib. hat überall Asc. und Val. vergebens gesucht. — *Sc. 2. Aur., Tal., Bib.* Die beiden Mädchen schelten Bib. wegen ihrer Ungeschicklichkeit. — *Sc. 3. Bib., Glor., Tal., Aur.* Glor. sagt, er komme «vom Hofe» zurück und bewirbt sich um Aur. — *Sc. 4. Ludou., Glor., Bib., Aur., Tal.* Lud. und Glor. bemühen sich vergeblich um die Liebe der Mädchen. — *Sc. 5. Trapula, Cerb., El.* El. läßt durch Trap. das Bild der Lav. zu Cerb. bringen, damit dieser es in seinem Hause aufhänge. Auch soll ihm Trap. sagen, daß Lav. sich für jedesmal 10 Goldstücke bei ihm prostituieren wolle; er selbst werde sie ihm gleich zuführen. — *Sc. 6. Cass., Rup., El.* Rup. sucht Cass. über Lav.'s Treue zu beruhigen. El. aber erzählt dem Eifersüchtigen, sie besuche das Lupanar. Cass. geht direkt zu Cerb. — *Sc. 7. Cass., El., Rup., Cerb.* Cass. wird als Franzose bei Cerb. eingeführt. Dieser empfiehlt ihm die versprochene Lav., deren Bild im Hause ist. Beide versprechen am Abend wiederzukommen. Cass. ist außer sich vor Wuth über die Frau, die ihn so betrüge. — *Sc. 8. El. solus.* El., höchst zufrieden mit dem Erfolg, sinnt auf neue Ränke. — *Sc. 9. Ferd., Adrianus, El.* Adr. klagt, daß sein Sohn mit einer Dirne verkehre. Ferd. tröstet ihn: sein Sohn thue dasselbe. Beide haben mit Cass. einen Prozeß, Ferd. will Frieden, Adr. aber nur Recht. El. erzählt ihnen, daß Cass. sie vergiften wolle mit Hilfe eines Medicus, von dem er es beim Weine erfahren habe.

Act. IV. Sc. 1. Lav. sola. Lav. klagt, daß Amphitruo seine Alcmena nicht so gequält habe, wie Cass. sie. — *Sc. 2. Cass., Lav., Smeralda, puer.* Cass. überhäuft seine Frau mit Schmähungen. Lav. fragt, was er mit dem Leno meine; sie wolle öffentlich ihre Unschuld beweisen. Cass. meint, El. könnte ihn doch belogen haben und bittet Lav. um Verzeihung. — *Sc. 3. Lav., Smer.* Lav. möchte wissen, wer sie verleumdet habe. — *Sc. 4. Rup., Smer., Lav.* Cass. ruft seine

Leute zusammen, und will bewaffnet vor dem Senat Buße von Cerb. verlangen. — *Sc. 5. Mariscallus, Ferd., Adr., Trap., Lictores.* Cass. bittet den Mar. um Beistand gegen Val. und Asc., die seine Frau zu verführen suchten. Trap., der angebliche Arzt, behauptet, von Cass. Geld erhalten zu haben, um Ferd. und Adr. zu vergiften. Cass. wird abgeführt und bezeichnet noch Lav. als Anstifterin. Diese beklagt ihr Loos. — *Sc. 6. Cerb., Glor., Lud., Bib.* Lud. und Glor. verhandeln über den Preis der beiden Mädchen, die ihnen allein gehören sollen. — *Sc. 7. Val., Pant.* Pant. erzählt die Hinterlist des El. mit Lav.'s Bild. Val. bedauert sie zwar, ist aber mit El. zufrieden. Er fürchtet nur den Asc. — *Sc. 8. Asc., Flor.,* [*Val., Pant.*] Auch Asc. freut sich über den Erfolg und möchte nur noch den Rivalen los sein. — *Sc. 9. Rup., Asc., Phanio(-Florio), Val., Pant., Mariscallus, Cass.* Cass. ist auf Trap.'s Meineid hin für 3 Jahre aus Venedig verbannt. Er nimmt Abschied und wird weggeführt. Val. und Asc. haben alles beobachtet. Sie streiten sich und fallen beide im Zweikampf. — *Sc. 10. Rup., Asc., Val.* Rup. bemerkt Val. und Asc. Beide gestehen alles ein. Rup. eilt aufs Forum, um dies bekannt zu geben. — *Sc. 11. Asc., Val., Lorarii, Gripus piscator, Congruo.* Die Fischer, zum Ausfahren bereit, entdecken die beiden Verwundeten. Gripus schafft sie in sein Haus.

Act. V. Sc. 1. Rup., Smer. Rup. will Lav. die frohe Nachricht bringen, aber sie ist heimlich weggegangen, um Cass. zu folgen. — *Sc. 2. Cass., Gripus, Lorarii.* Cass. kann die Verbannung nicht ertragen und will als Fischer heimlich in Venedig leben. Gripus freut sich, daß es seinen Pfleglingen besser gehe. — *Sc. 3. Congruo, Lorarius, Gripus, Cass.* Cass. als Fischer erzählt, er habe eine Sirene gefangen und zur Frau genommen. Da haben zwei Tritonen sie verführt, und sie selbst hat sich bei einem Meerwolf verkauft. Gripus ladet ihn ein, mit ihm auszufahren. — *Sc. 4. Lud., Glor., Cerb., Bib., Aur., Tal.* Sie feiern ein Bacchanal bei Cerb. — *Sc. 5. El. cum reliquis.* El. berichtet den Tod von Val. und Asc.; Glor. und Lud. sind betrunken und wollen tanzen. — *Sc. 6. Mariscallus, Ferd., Adr., Lictores, El., Bib.* El. wird verhaftet, gesteht seine Schuld, behauptet aber, auf Antreiben von Asc. und Val. gehandelt zu haben. Das Lupanar soll durchsucht werden. — *Sc. 7. Cass., Lav., Lorarii, Gripus.* Lav., als Mann verkleidet, wäre ertrunken, wenn nicht Gripus sie gerettet hätte. Dieser lädt alle zu sich ein. Cass. fragt Lav., woher sie komme. Sie sagt, sie sei ein Sklave aus Sizilien. — *Sc. 8. Rup., Cass., Lav.* Rup. fragt Cass., ob er einen gewissen Cass. am Hafen gesehen habe. Dieser sagt, er kenne den Mann nicht. Rup. erkennt jetzt Lav. und erzählt ihr, daß ihre und Cass.'s Unschuld bewiesen sei. Jetzt will Rup. Cass. suchen; Lav. will mit ihm gehn. Cass., der alles gehört hat, giebt sich zu erkennen und bittet Lav. um Verzeihung. — *Sc. 9. Gripus, Val., Asc., et reliqui.* Val. und Asc. kommen versöhnt heraus. Rup. zeigt ihnen Lav. und Cass. Sie bewundern die Treue der Gattin und bitten Cass. um Verzeihung, die ihnen gewährt wird. — *Sc. 10. Marisc., Bib., Cass., Val., Rup.* Bib. wird, trotzdem sie lebhaft protestiert, abgeführt, um zu gestehn, woher Cerb. die Mädchen habe. — *Sc. 11. Ferd., Adr., Cerb., El., Lud., Glor., Bib., Marisc., Tal., Aur., Val., Asc., Cass., Lav., Rup.* Adr. und Ferd. begrüßen freudig die todtgeglaubten Söhne. Aur. und Tal. sind die von Cerb. gestohlenen Töchter des Claudius von Ferrara und sollen Asc. und Val. verlobt werden. Lud. und Glor., um ihren Kaufpreis betrogen, erheben vergebens Widerspruch. Doch muß Cerb. versprechen, das Geld zurückzugeben. Ferd. und Adr. versöhnen sich mit Cass. und wollen Claudius zur

Hochzeit herkommen lassen. Cass. lädt alle, sogar El., der versprochen hat, aller Heuchelei zu entsagen, zum Festmahl ein.

Expl. *Adsit serena pax et dulcis amor. sit hoc Zelotypiae epilogus*
Illius qui praeest conjugiis Hymenaei prologus.

Fleay, *Chron. of the English Drama II*, p. 360 ff., erwähnt noch verschiedene Stücke, die zum Theil unter diese, zum Theil unter die vorhergehende Kategorie fallen würden:

1. *Fucus sive Histriomastix.* MS. Lamb. Pal. 838. *Scena in Academia.* Titelrolle ist ein *Puritanus clericus.* Die Namen der Spieler sind angegeben. Der Prolog ist an den König gerichtet: also gehört es nicht hierher. Schon Fleay erwähnt, daß es in Oxford gegeben wurde. Aus den Namen ließe sich das genaue Datum leicht feststellen.
2. *Fraus pia.* MS. Sloane 1855, fol. 71 ff., 17. Jahrhundert, *Scena Londinum.* Neben einem *mercator congregationalis* und einem *congregationalis praeco* steht ein *presbyter orthodoxus.* Wohl späteren Datums als 1603.
3. *Pseudomagia* (a. a. O., S. 85 u. 365) von Mewe. Halliwell und Fleay nennen das Stück nicht anders als *Pseudomasia!* Es ist erhalten im MS. Emmanuel Coll., Cambr. 1. 3. 16 und in einer neu erworbenen Hs. des Trinity Coll., Cambr. (vgl. oben p. 252). Personenverzeichniß und Argument enthalten in Form eines Acrostichons den Namen *Pseudomagia.* Die Scene ist Mantua. Der Verfasser ist Mr. William Mewe, der 1618 in das Emmanuel College eintrat, 1622 sein B. A. und 1626 M. A. daselbst erwarb. Also gehört das Stück nicht in unseren Rahmen.
4. *Clytophon.* Fleay schreibt dieses Drama ohne Weiteres, wie andere vor ihm, einem George Ainsworth zu, der in St. John's College 1577 B. A. wurde, und außerdem *A Spirituall Grammer, or The eight partes of Speech Moralized,* London 1597, 8°, geschrieben haben soll. Vgl. Cooper, *Athenae Cantabrig. II,* p. 236. Die Hs. 3. 1. 17 des Emmanuel College, Fol., früh 17. Jahrhundert, enthält nämlich am Schlusse des Stückes die Namen *Gulielmus Bretonus possessor, Gulielmus Ainsworthius scriptor.* Auch Halliwell setzt hier ohne Skrupel *Georgius* ein: *Dict. of Plays*, p. 52. Wir haben es aber mit William Ainsworth zu thun, der am 11. Juli 1622 in das Emman. College, Cambridge aufgenommen wurde. William Breton war 1618 in dasselbe College eingetreten. *Scriptor* ist übrigens,

besonders neben *possessor*, das sich doch auch nur auf die Hs. bezieht, der Schreiber, nicht der Autor.

5. *Euribates*, nach Fleay von Crouse. Das MS. Emman. Coll. 3. 1. 17 enthält dieses Stück, dessen Titelrolle als *Eur. Pseudomagus* bezeichnet wird, mit dem Vermerk *Authore Mr. Cruso Caii Colle: Cantabr.* Dies ist aber Aquila Cruso, Sohn eines Belgiers, der am 18. August 1610, 15 jährig in das College eintrat. Vgl. *Venn, Admissions to Gonville and Caius College.* London 1887. Also auch dieses Drama gehört nicht hierher.

Im Juni 1583 wurde in Christ Church, Oxford, am Tage vor der Aufführung von *Dido* (vgl. oben S. 237 f.), Gager's Komödie *Rivales* gegeben. Darauf beziehen sich die Worte im Prolog des genannten Trauerspiels: *Hesterna Mopsum scena ridiculum dedit.* Nur der Prolog der *Rivales* ist uns erhalten, er ist dem Druck von *Ulysses Redux* angefügt. Doch bezieht sich dieser Prolog nur auf die zweite Aufführung, die 1591 oder 1593 stattgefunden haben muß. Auf den Inhalt der Komödie läßt er nicht schließen. Hatte sie vielleicht mit einem italienischen Lustspiel, etwa Cecchi's *Rivali*, etwas zu thun?

H. Schäferspiel.

Das Schäferspiel kommt ebenfalls aus Italien zu den Engländern. Die zwei Stücke, die ich hierher stellen kann, sind beide Bearbeitungen italienischer Pastorale. Das Datum ist für beide unbestimmt. Vielleicht hat John Fletcher, der in den neunziger Jahren in Cambridge studierte, hier die erste Anregung zu einer Dichtung, wie die *Faithful Shepherdess* empfangen. Phineas Fletcher, der 1614 ein Fischerspiel *Sicelides* schrieb, war 1600 Mitglied von King's College in Cambridge geworden, wo *Pastor Fidus* aufgeführt worden ist.

27. Pastor Fidus.

Erhalten im MS. University Libr., Cambridge, Ff. 2. 9, Folio, aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Nach einer gleichzeitigen Notiz auf dem dem Titel vorhergehenden Blatt wurde das Stück in King's College, Cambridge, aufgeführt.

Als Quelle giebt sich schon nach dem Titel Guarini's *Pastor fido* kund. Zum Ueberfluß steht noch auf dem ersten Blatt in Art

einer Federprobe *Il pastor fido, di signior Guarini* vielleicht ein Dutzend Mal. Das Stück selbst stellt sich als reine Uebersetzung heraus. Weggelassen hat der Engländer die erste Scene des 5. Aktes (Uranio. Carino) und die lyrischen Chorpartien am Schluß jedes Aktes; die des 5. Aktes sind zum Theil als Epilog verwendet. Nur das Zwiegespräch zwischen Prologus und Argumentum ist selbständig. Da Guarini's Stück allgemein bekannt ist, brauche ich nur den Prolog anzuführen.

Prologus. Argumentum.

P. *Salvete spectatores ornatissimi.*

A. *Frequens hic consessus vester, viri optimi,* | *Nobis multo est iucundissimus.*

Sie fangen an zu streiten, wer mehr werth sei. Jeder hält den anderen für entbehrlich. Prol. sagt, das Arg. sei ganz unnöthig: *Nam sine adventu tuo* | *Argumentum fabulae ab ipsis actoribus* | *Initio semper explicari potest: id quod etiam mox fiet.*

Prol. . . . . *Prodeunt insuper* | *actores novi, stulti fortasse, certe quidem adolescentuli,* | *Quorum nemo adhuc scenam attigit, alii ne viderunt quidem,* | *Nemo septimum in Academia complevit annum, aliqui ne annum quidem.* Arg. Noch etwas muß entschuldigt werden: *Tragica hic comoedia pastoritia scilicet* | *agenda est: primum vnde genus hoc peregrinum, et novum,* | *Deinde inter pastores tragicum? Res ipsa personis nequicquam convenit.* Prol. sagt, es sei wohl fremd und neu, aber alles Alte sei einmal neu gewesen. Dann erzählen beide in Wechselreden das Argument.

Aus der Betonung des Neuen und Ungewohnten eines Schäferspiels scheint hervorzugehn, daß *Pastor Fidus* das erste derartige Stück war, das auf die Bühne der Universität kam.

28. Parthenia.

Das Stück ist erhalten im MS. Emmanuel College, Cambridge, 1. 3. 16, 4°, als drittes Drama (1. *Pseudomagia*, 2. *Paria.*)

Das Datum ist unbekannt, einen *terminus a quo* bietet die Quelle. Ich kann nicht mit Bestimmtheit angeben, daß *Parthenia* noch unter Elisabeth entstanden sei, aber es spricht auch nichts dagegen. Der Ort der Aufführung dürfte Cambridge sein.

Der Name des Verfassers ist nicht angegeben.

Die Quelle bildet Luigi Groto's *Pentimento amoroso*, das 1575 zu Adria gespielt, 1576[1]) zu Venedig gedruckt wurde (8°). Unser Dichter folgt seinem Vorbild sehr treu, sucht aber seine Spur durch Veränderung der Namen zu verwischen.

---

[1]) Nicht erst 1583, wie Klein, Geschichte des Dramas, V, 151, angiebt.

Ein Personenverzeichniß fehlt. Der Inhalt ist folgender:

Act. I. Sc. 1. Philissides. Amyntas.

Phyl. *Prodi Nympha tui sola Philissidis*
Spes et deliciae desere iam torum
Matutina vocat te Venus aurea
Aurorae roseum quae iubar anteit.

Amy. *Ecce vero alterum Orphea! putat | Hic se Nymphas vt ille olim saxa et arbores | Vocis suauitate ad se pellecturum* . . . . etc.

Phil. erzählt, daß Parthenia, wie er aus vielen Zeichen sehen könne, ihn liebe. Am. lacht ihn aus; denn er selbst liebt Parth. — *Sc. 2. Intrat Cacus Latro.* Cac. schlichtet den Streit dadurch, daß er den Beiden weis macht, der, welcher den Gipfelzweig des Lorbeerbaumes trage, werde von seiner Angebeteten geliebt. — *Sc. 3. Intrat Partenia.* Part. will dem Cacus helfen, Blumen zu pflücken. Dieser aber stiehlt ihr Halsband und verschwindet. Am. verspricht, es wiederzubringen. Sie haben jetzt erkannt, daß es Cacus war. Parth. verbindet den verliebten Jünglingen die Augen: der solle sie haben, welcher sie erhasche. Sie aber entfernt sich unbemerkt. — *Sc. 4. Intrat Pan Arcadiae deus.* Phil. erhascht und umarmt den Gott. Dieser hört, daß gestritten wurde, läßt Parth. kommen und tadelt alle drei. Parth. schenkt darauf ihren Kranz dem Phil., und bittet Am. um den seinen, damit sie ihn immer auf ihrem Haupte trage. — *Sc. 5.* Jetzt glaubt jeder, Parth. liebe nur ihn. Pan entscheidet für Phil., aber Am. giebt die Hoffnung nicht auf.

Act. II. Sc. 1. Phoenicia, Lycetta, Nymphae venatu redeuntes. Zwei Nymphen kommen von der Jagd zurück, erzählen sich die Abenteuer des Tags und legen sich schlafen. — *Sc. 2. Intrant Amyntas, Cacus.* Cac., in türkischer Kleidung, klagt, er sei ausgeraubt worden. Am., der Parth.'s Halsband holen will, verheißt ihm Hilfe. Um den Räuber durch eine List zu fangen, giebt Am. dem Türken seine Kleider und läßt sich binden. Cac. thut dies, lacht ihn aus und geht davon. — *Sc. 3. Intrat Blandina.* Am. bittet Bl., seine Fesseln zu lösen. Sie verlangt, daß er ihre Liebe erwidere, aber er liebt nur Parth. Bland. befreit ihn, er aber schickt sie fort. — *Sc. 4. Amintas solus.* Am. klagt den grausamen Amor an. Er will jetzt Parth. selbst fragen, ob sie Phil. liebe. — *Sc. 5. Intrat Parthenia nympharum agmine stipata seque confert ad Dianae altare.* Parth. weist Am.'s Liebeswerben ebenso ab, wie er Bl. abgewiesen hat. — *Sc. 6. Parth. sola.* Sie sagt selbst, daß nichts undankbarer ist, als ein Weib, das seine Liebe einem Andern geschenkt hat. — *Sc. 7. Intrat Philissides.* Liebesscene. Sie setzen sich zusammen nieder, und Phil. erfreut sich am Anblick und Gespräch seiner Geliebten.

Act. III. Sc. 1. Elpinus, Phoenicia, Lycetta. Elp. findet seine Geliebte Phoen. schlafend und küßt sie. Als sie zornig ist, sagt er, sie möge die Gabe, die sie erzürne, doch zurückgeben. — *Sc. 2. Phoen., Lic.* Phoen. bereut, Elp. so schlecht behandelt zu haben und will ihn zu versöhnen suchen. — *Sc. 3. Intrat Cacus, Phoen., Lyc.* Cac. lügt die Nymphen an und stiehlt ihnen ihre Schmucksachen. — *Sc. 4. Intrat Amyntas, Clonicus.* Am. verspricht Phoen. seine Hilfe zur Versöhnung des Elp. Dafür solle sie sich stellen, als ob sie Phil. liebe und von ihm wiedergeliebt werde. Clon. soll Parth. herholen, damit diese die beiden belausche. Phoen. verspricht ihre Mitwirkung. — *Sc. 5. Phoen. sola.* Sie bereut, es versprochen zu haben. — *Sc. 6. Parthenia, Clonicus, Phoenicia, Philissides.*

Clon. führt Parth. zu einem Versteck, von wo aus sie die Zusammenkunft ihres Geliebten mit Phoen. beobachten kann. Alsbald kommt Phil., von Amyntas geschickt, und fragt Phoen., ob Parth. ihm treu sei. Phoen. läßt sich erst durch Kniefall, Schwur zu schweigen u. s. w. dazu bewegen. Dann giebt sie ihm ihren Kranz als Orakel, den er küssen muß u. s. f. Parth., die alles sieht, ohne die Worte zu hören, ist überzeugt, daß Phil. sie betrüge. — *Sc. 7. Blandina, Parth.* Bl. bittet Parth., ihre Liebe dem Amyntas zu schenken. Parth. traut ihr, die selbst in Am. verliebt sei, nicht, und weist sie ab. — *Sc. 8. Parth., Phoen., Bland., Elp.* Parth. schilt Phoen. und erzählt Elp., daß er betrogen werde. Phoen. erklärt sich unschuldig, aber Elp. glaubt ihr nicht, da sie ihn so verächtlich weggeschickt habe. Parth. verspricht, ihm alles zu erzählen. — *Sc. 9. Phil., Parth.* Parth. empfängt Phil. mit Schmähungen und verläßt ihn trotz der Betheuerungen seiner Unschuld ohne Aufklärung.

Act. IV. Sc. 1. Amyntas, Clonicus. Am. verspricht Clon. den Lohn für seine gelungene List, doch solle er noch die lästige Blandina ermorden. — *Sc. 2. Bland., Clon., Am.* Bland. berichtet, daß Parth. sie abgewiesen habe. Am. trägt ihr auf, mit Clon. Kräuter zu einem Liebestranke für Parth. zu suchen. — *Sc. 3. Bland., Clon.* Clon. bindet jetzt Bland. die Hände, um sie zu morden. Sie bittet nur die Götter, ihren Tod nicht an Am. zu rächen, und küßt das Todesschwert. Clon., gerührt, schenkt ihr das Leben, wenn sie Arkadien auf immer verlasse. Bland. nimmt Abschied von ihren Wäldern und geht fort. — *Sc. 4. Cacus, Clon.* Cac. überredet Clon., das Hirtenleben aufzugeben und ein Jäger zu werden. Er giebt ihm einen Falken, wofür ihm Clon. einen Holzbecher, sein ganzes Besitzthum, und die drei Schafe, die er von Am. erhält, verspricht. Cac. giebt ihm Wein zu trinken. — *Sc. 5. Clon., Parth.* Parth. hat gehört, daß Phil. sich aus Liebesschmerz das Leben nehmen wolle. Sie fragt den betrunkenen Clon., der sich für wunderschön hält und ihr den Hof macht, über Phoen. Er gesteht, daß alles ein Betrug von Amyntas sei. Parth. bedauert ihre Schroffheit gegen Phil.

Act. V. Sc. 1. Philissides, Elpinus. Phil. will sich tödten. Elp., der ihn für seinen Rivalen hält, fordert ihn zum Kampfe heraus. Aber Phil. will durch eigene Hand sterben. — *Sc. 2. Lisetta, Elp.* Lyc. erzählt, daß Phoen., von Parth. bei Diana verklagt, verurtheilt sei, vom heiligen Bären gefressen zu werden. Elp. kann sich nicht entschließen, der Falschen beizustehen. Diana mit singenden Nymphen zieht vorüber. Elp. geht doch fort, um Phoen. zu helfen. Phil. beklagt sein Schicksal; Parth. kommt dazu und versöhnt sich mit ihm. — *Sc. 3. Elp., Phoenicia.* Das Paar kommt, von Diana selbst vereinigt. Phil. und Parth. freuen sich der glücklichen Lösung. — *Sc. 4. Pan, Amyntas, Syluanorum chorus, Cacus.* Am. soll wegen Ermordung der Bland. mit demselben Messer hingerichtet werden. Reuig bittet er Phil. und Parth. um Verzeihung. Cac. kommt mit Raub beladen, verbirgt diesen und mischt sich in Gestalt eines Satyrs unter die Versammlung. — *Sc. 5. Clonicus, Bland. cum reliquis.* Clon. kommt mit Bland., die Am. zu Hilfe eilt. Clon. wird begnadigt, aber Am., der Bland. ermorden wollte, soll sterben. Bland. bittet, für ihn sterben zu dürfen. Pan erlaubt dies. Cac. will nun seiner Tochter helfen, wird aber erkannt und wegen seiner vielen Räubereien sofort gebunden. Er erzählt, Bland. sei nicht sein Kind; ihr Vater sei der König von Korinth, das ihn (Cacus) verbannt habe. Pan begnadigt Bland. und ermahnt Am., sie treu zu lieben. Beide versöhnen sich. Am. belohnt Clon.; Pan verzeiht Cacus,

wenn er Arkadien meide. Bland. verspricht, seine Rückkehr nach Korinth zu ermöglichen. Alle singen:

Holla whoope, Holla whoope!
Iam laetis resonent vndique vocibus
Campi, montes et nemora,
Plaususque festos et solennes edite et Plaudite.

Ein kurzer Epilog fordert alle auf, der *Nympha fida* nachzustreben.

Wir sind nun am Schlusse unserer Zusammenstellung angekommen Blicken wir noch einmal auf die Entwicklung des lateinischen Universitätsdramas unter Elisabeth zurück, so ergeben sich uns folgende Gesichtspunkte, die zeigen, daß die Veränderungen im Allgemeinen denen des englisch geschriebenen Schauspiels entsprechen.

Das religiöse Drama war noch aus der früheren Zeit übernommen worden, seine Vorbilder erhielt es wohl zumeist aus Deutschland: in einem Falle neigt es mehr zur Tragödie, im anderen zur Komödie.

Die Tragödie bildet sich an Seneca's hohem Beispiel, theilweise in sklavisch äußerlicher Nachahmung, bald auch unter dem Einflusse seiner italienischen Jünger. Neben dieser Tragödie, mit langen epischen Botenberichten und lyrischen Chorgesängen, geht das nationale Drama einher, das alles zu unmittelbarer Anschauung zu bringen sucht. Aus diesem entwickelt sich die Art des Trauerspiels, die ich mit «Historie» bezeichnet habe.[1])

Die Komödie entwickelt sich der Tragödie ziemlich parallel. An der Spitze steht hier das satyrische Lustspiel, wie es die englischen Reformatoren ähnlich in Deutschland kennen gelernt hatten. Der Einfluß der plautinisch-terenzianischen Stücke wird bald in Schatten gestellt von der gewaltigen Anziehungskraft, die die italienische Komödie mit ihren spannenden Situationen, den vielen — freilich oft verworrenen — Verknotungen und ihren effektvollen Lösungsscenen auf die englischen Studenten ausübte. — Nicht lange vor der Wende des Jahrhunderts erschien dann noch als neue Abart das italienische Schäferspiel auf der studentischen Bühne. Seine weitere Entwickelung fällt aber schon in die Zeit Jakob's I.

---

[1]) Ein Beispiel für eine Historie mit glücklichem Ausgange findet sich unter unseren Dramen nicht.

Wenn man heute auch nicht mehr Samuel Johnson beipflichten wird, der in seinem Leben Milton's in Bezug auf lateinische Poesie sagt: *If we produced any thing worthy of notice before the elegies of Milton, it was perhaps Alabaster's Roxana*, wenn auch heute nicht leicht jemand ein solches Stück zu ästhetischem Genusse liest — obwohl damit nicht gesagt sein soll, daß alle ganz schlecht seien —, so wird es doch für die Literarhistoriker nicht werthlos sein, hier alle lateinischen Dramen, soweit sie in unseren Rahmen gehören und uns etwas über ihre Existenz bekannt geworden ist, zusammengestellt zu finden.[1])

Nachträge und Berichtigungen.

Zu S. 225. Ich habe es oben als möglich hingestellt, daß *Sapientia Salomonis* in Beziehung zu dem gleichnamigen Stücke von Birck stehe. Erst während des Druckes konnte ich dieses in der Ausgabe von Kirchner, 1591, (Ex. Kön. Bibl. Berlin) mit unserem Drama vergleichen. Dabei stellte sich das letztere nur als eine Bearbeitung des Birck'schen Stückes heraus. Selbständig sind, soweit ich sehen kann, nur Akt I, Sc. 2, zweiter Theil und der Chor, Akt III, Sc. 4, 5, Anfang und 8, Akt IV, Sc. 5 u. 6 und Akt V, Sc. 2 u. 7: mithin hauptsächlich die komischen Scenen — doch nicht alle — und der Chor der drei Allegorien.

S. 237, zweite Zeile des lateinischen Citats, lies

Quaenam ista regio est horrida infelix, bone —.

Zu S. 253, Zeile 7 von unten: «Fanciulla». Das Personenverzeichniß weist nur einen Fanciullo auf, doch kommen im Stücke selbst zwei Kinder der Dalida vor.

Schließlich muß ich noch bemerken, daß ich die meist durch Kursivdruck gekennzeichneten lateinischen Citate und Scenenüberschriften genau nach den Originalen angeführt, dabei nur offenbare sinnstörende Fehler gebessert und manchmal die Interpunktion geändert habe.

---

[1]) Ich möchte es nicht unterlassen, hier noch einer Dankespflicht zu genügen. Zunächst habe ich Herrn Prof. A. Brandl für seine Anregung, dann auch den Verwaltungen der Bibliotheken im Britischen Museum und Lambeth Palace in London, der Bodleiana in Oxford, des St. John's, Trinity, Caius, Jesus und Emmanuel College und der University Library in Cambridge, besonders aber den Herren Gray vom Jesus College und Lendrom vom Caius College für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen zu danken.

Bild einer englischen Theatervorstellung aus dem Jahre 1632.[1]





Dieses Bildchen, das sich neben sieben anderen bedeutungslosen Bildern als unterstes Feld der Mittelreihe auf dem Titelblatt von William Alabaster's eigener Ausgabe seiner lateinischen Tragödie *Roxana,* London, William Jones, 1632,[2]) findet, stellt uns die zweitälteste Abbildung einer englischen Bühne aus der Blüthezeit des Dramas dar. Die älteste ist bekanntlich die von Gaedertz aufgefundene Zeichnung des Schwanentheaters von Jan de Witt aus dem Jahre 1596.[3]) Früher hielt man ein Bild des Red-Bull-Theaters von 1672 für das einzige dieser Art aus alter Zeit.[4]) Auch bei unserem Bildchen scheint

---

1) Eine bestellte Photographie traf leider nicht zur Zeit ein, so daß ich hier nur eine möglichst getreue Zeichnung, die ich mir selbst angefertigt habe, bieten kann.

2) Vgl. oben S. 252.

3) Gaedertz, Zur Kenntniß der altengl. Bühne, Bremen 1888, jetzt auch bei Wülker, Engl. Literaturgesch. S. 266, und Brandl, Einleitung zur Neuausgabe der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Uebersetzung I (1897), S. 26.

4) Eine Reproduktion findet sich in *The Old English Drama*, London, Thomas White, 1830, Vol. I, vor No. 3, und (nach Mittheilung von L. Fränkel) bei Genée, Die Entwickelung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München, 1889.

die Bühne in einen vordern und einen rückwärtigen Theil zu zerfallen: der letztere wird durch den Vorhang angedeutet, der sich in der Mitte zertheilt. Darüber sehen wir eine Art Gallerie, ähnlich wie auf jenen beiden anderen Bühnenbildern. Auf der Gallerie saßen auch Zuschauer; natürlich konnten aber diese Plätze nur benutzt werden, wenn auf der Vorderbühne allein gespielt wurde, wie dies ja bei vielen Stücken der Fall war. Bei Scenen, die z. B. eine Belagerung darstellten (Henry V., Richard II. etc.), diente dann diese Gallerie den Schauspielern, die oben vom Walle herab zu sprechen hatten.[1]) Die eigentlichen Plätze der Zuschauer waren jedenfalls im Parkett vor der Bühne, die sie von allen drei freien Seiten umgaben. Die auffallend kleine[2]) Bühne zeigt keinerlei Dekoration; gegen die Zuschauer ist sie mit einem niedrigen, aus Säulchen bestehenden Geländer umgeben, eine Abgrenzung, wie sie weder das Schwanen-, noch das Red-Bull-Theater aufweisen.

Auf unserem Bildchen tritt ein bärtiger Mann eilenden Schrittes, mit flatterndem Mantel, vor eine Dame hin und begrüßt sie, das Barett in der Hand. Auf der anderen Seite läuft ein jüngerer Mann, ein kurzes, gekrümmtes Schwert hochhaltend, weg.

Jena. Wolfgang Keller.

---

[1]) Vgl. auch Brandl a. a. O.

[2]) Dafür ist vielleicht auch der Künstler verantwortlich, der auf dem kleinen Raum erkennbare Figuren anbringen wollte.

Charlotte Wolter.[1]

Von

Alfred Freiherrn von Berger.

Während ich diese, der Erinnerung an Charlotte Wolter gewidmeten Zeilen niederschreibe, habe ich zwei Abbilder ihres unvergeßlich schönen und edlen Kopfes vor mir: die von Viktor Tilgner geschaffene Büste der Künstlerin und ihre Todtenmaske. Die Büste Tilgner's, entsprechend der Eigenart ihres Schöpfers, giebt mehr die schöne Frau wieder, als die Tragödin; sie erweckt mehr die Erinnerung an die Liebenswürdigkeit und Heiterkeit, mit welcher Charlotte Wolter, wenn sie wollte, ihre Freunde entzücken konnte, als die Vorstellung der mächtigen tragischen, von glühender Leidenschaft erfüllten Frauencharaktere, welche sie verkörpert hat, wie keine deutsche Schauspielerin seit der großen Sophie Schröder. Die Todtenmaske aber! Wer sie betrachtet, ohne die Wolter gekannt zu haben, ohne zu ahnen, wessen «letztes Gesicht» dies ist, wird unwillkürlich beim Anblick dieser, von langer Krankheit abgezehrten, von Leiden schmerzlich verzogenen, und doch unbeschreiblich schönen und großartigen Züge ausrufen: Eine herrliche tragische Maske! So sah die Wolter aus als Lady Macbeth in der Nachtwandelscene, wenn sie, das Haupt weit zurückgebogen, einen tiefen Seufzer aus innerster Brust hervor-

[1]) Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft hat es leider seinerzeit versäumt, sich durch die Ernennung von Charlotte Wolter zu ihrem Ehrenmitgliede selbst eine Ehrenauszeichnung zu bereiten. Es ist ihr nunmehr aber wenigstens gelungen, in literarischer Form das Bild der unsterblichen Künstlerin, von berufenster Meisterhand entworfen, zu gewinnen, und sie legt es hiermit als Huldigung auf dem Altar der Kunst nieder, deren vollendetste Priesterin die Dahingeschiedene war. (D. Red.)

holte, in dem eine Unendlichkeit todtgeschwiegenen, trostlosen Wehes hörbar wurde, Grauen und Mitleid den sprödesten Nerven abzwingend. Und wie schön blieb sie dabei! Charlotte Wolter war, wie jedes ursprüngliche schauspielerische Talent, eine realistische Natur. Sie erschrak nicht davor, jeder Leidenschaft, jedem Affekt, den sie zu spielen hatte, den wahrsten, nacktesten und stärksten Ausdruck zu geben. Die Natur hatte dafür gesorgt, daß sie dabei nie häßlich, nie abstoßend wurde. Zwei Dinge bewahrten sie davor: ihr Profil und ihre Stimme; durch diese zwei Gaben blieb sie unbewußt stylvoll und schön, auch wenn sie nur wahr sein wollte, wahr im naturalistischen Sinne. Wer vermöchte mit Worten zu sagen, was Alles in dem Ton ihrer Stimme lag, was darin lebte, sang und klang. Das alltäglichste Wort, der banalste Gedanke bekam, mit dieser Stimme gesprochen, eine geheimnißvolle Bedeutsamkeit; seelische Obertöne des Sinnes vibrierten im Hörer mit, von welchen der Dichter sich nichts hatte träumen lassen. Und wie stimmte dieses Sprechorgan zu diesem Profil! Wer mystisch sprechen wollte, könnte sagen: Was die Züge der Wolter dem Auge offenbarten, das klang in ihrer Stimme dem Ohr. Welche Wunderwirkungen entstanden, wenn diese herrlichen Naturgaben sich mit der Kraft des echten Dichterwortes vermählten. Noch steht der letzte Abend im alten Burgtheater auf dem Michaelerplatze vor mir. Frau Wolter spielte die Iphigenie. Wenige Wochen vorher hatte sie ihren Gemahl verloren, den edlen, feingebildeten Grafen O'Sullivan; dazu kam die aufregende Wehmuth des Abschieds von dem alten, geliebten Hause, welche Künstler und Publikum erfüllte. Sie spielte die Iphigenie, wie sie sie noch nie gespielt hatte. Als sie im dritten Akte die Worte sprach:

Goldne Sonne, leihe mir
Die schönsten Strahlen, lege sie zum Dank
Vor Jovis Thron! denn ich bin arm und stumm —,

da brach kein Beifall aus, aber ein Murmeln schauernder Ergriffenheit verbreitete sich anschwellend durch das Haus . . . man fühlte, soeben ein Wunder höchster Kunst erlebt zu haben, wie es einem zum zweiten Male nicht wieder begegnet. Wenn doch durch eine phonographische Moment-Aufnahme derlei der Nachwelt aufbewahrt werden könnte!

Doch diese Zeilen sollen nicht die künstlerische Persönlichkeit der Wolter als Gesammterscheinung schildern, sondern nur ihre Beziehung zu den dramatischen Schöpfungen Shakespeare's darlegen.

Die erste Shakespeare'sche Rolle spielte sie als Anfängerin im Carltheater in Wien, in welchem damals — Ende der fünfziger Jahre — die Komiker Carl Treumann und Nestroy die maßgebenden Persönlichkeiten waren. Der Schauspieler Hendrichs gastierte als Macbeth und Fräulein Wolter durfte eine der Hexen spielen. Niemand ahnte damals, daß dieses ungelenke Mädchen, deren Deutsch einen starken Anflug der heimathlichen Kölner Mundart hatte, das Zeug zu einer genialen Heroine in sich barg. Nur Hendrichs fühlte sich von ihrer Stimme eigenthümlich berührt. Im Zuschauerraum saß an jenem Abend neben Heinrich Laube, dem Direktor des Burgtheaters, der lyrische Dichter Cajetan Cerri. Dieser war damals einer der Wenigen, wo nicht der Einzige, in Wien, welcher Fräulein Wolter auf ihr Gesicht und ihre Stimme hin eine große Zukunft zutraute. Er hat, wie mir die Wolter oft selbst erzählte, an jenem Abend Laube auf sie aufmerksam gemacht.

Eine Shakespeare'sche Rolle, die Hermione im Wintermärchen, war es auch, in welcher sie in Berlin den ersten großen Erfolg errang. Auf Grund des starken Eindruckes, den diese Leistung auf ihn gemacht hatte, engagierte sie Direktor Maurice 1861 auf drei Jahre an das Thaliatheater in Hamburg. Die Hermione war bis zu ihrem Tode eine Lieblingsrolle der Wolter. Das Wintermärchen war damals, als sie darin zum ersten Male auftrat, in der bekannten Dingelstedt'schen Bearbeitung ein Repertoirestück der besseren deutschen Bühnen geworden. Diese Bearbeitung, deren Werth hier unbesprochen bleiben mag, war unter jenen Einflüssen entstanden, welche das «Meiningerthum» geschaffen haben. Die scenische Bildwirkung war darin nachdrücklich herausgearbeitet; wo es irgend anging, suchte man den Vorgängen durch die Theilnahme einer zahlreichen, mimisch geschulten Komparserie Lebendigkeit zu verleihen. In der großen Gerichts-Scene brachte Dingelstedt, der das Renaissance-Märchen in ein phantastisches hellenisches Kostüm gesteckt hatte, sogar zwei Stenographen an. Die Wolter mit ihrer ungewöhnlichen Begabung und Lust zur plastisch schönen Pose kam den Intentionen des Bearbeiters auf das Genialste entgegen. Wenn sie im vierten Akte der Bearbeitung als Marmorstatue sichtbar wurde, hell beleuchtet vor dem dunkeln Hintergrunde, war das Publikum in Berlin, wie später in Hamburg und Wien, jedesmal entzückt. Das Erwachen aus dem Marmorschlaf, das allmähliche Aufleben, die ersten, wie tastenden Bewegungen, das aufdämmernde Erkennen ihrer Lieben bis zum Moment, da sie, völlig zu sich gekommen, in deren Arme stürzt, das

erweiterte die Wolter zu einer wohl einstudierten, melodramatischen Scene, die ihre Wirkung nie verfehlte. Das Glanzstück der ganzen Leistung aber für Zuschauer, welche derartige Effekte als unverträglich mit dem Geiste Shakespeare's empfinden, war die große Rede der Hermione, in welcher sie von den menschlichen Richtern an Phöbus Apollo appelliert.

In den ersten Jahren ihres Engagements am Burgtheater, dem die Wolter von 1862 bis zu ihrem Tode am 14. Juni 1897 angehörte, spielte sie die Julia in Romeo und Julia. Die tragische Wucht ihrer Persönlichkeit machte sie wenig geeignet zur Verkörperung zarter, poetischer Mädchenhaftigkeit. Mir ist von ihrer Darstellung nur der Monolog, bevor Julia den Schlaftrunk nimmt, in lebhafter Erinnerung geblieben. Im Jahre 1868 hat sie die Königin Konstanze in König Johann gespielt. Laube's Geschichte des Burgtheaters enthält keine Charakterisierung ihrer Leistung, die, wie Augenzeugen mir sagen, eine tief ergreifende war.

Unter der Direktion Dingelstedt's erreichte die Künstlerin die höchste Höhe ihrer Kunst. Sie verhalf dem kühnen Versuche Dingelstedt's, die Historien Shakespeare's auf der Burgbühne einzubürgern, zum Gelingen durch ihre Darstellung der Königin Margarethe in Heinrich VI. und in Richard III. Wie die jugendliche, heißblütige und herrschsüchtige Margarete, verwildernd und sich verhärtend in den Kämpfen und Ränken eines eisernen, gewissenlosen Zeitalters, zur unheimlichen Größe der «grausen Meisterin im Fluchen» emporwächst, als welche sie dem blutigen Richard, dem Mörder der Ihrigen, gegenübersteht, das hat die Wolter mit genialer, zwingender Meisterschaft verkörpert. Wie ihr Herz, nachdem es all seine Weichheit und Zärtlichkeit über dem Haupte des erschlagenen Suffolk ausgeblutet, ganz in der Liebe für ihr Kind aufgeht, dessen Anspruch sie, dem schwachen Vater zum Trotz, mit Löwenmuth und -Wildheit gegen eine Welt von Feinden vertheidigt, wie sie zur stahlgepanzerten, dämonisch-grausamen Furie der Rosenkriege wird, sich berauschend an blutigen unnatürlichen Rachethaten, bis sie, nachdem ihr Sohn auf dem Felde von Tewkesbury von den York'schen Brüdern vor ihren Augen geschlachtet worden ist, ganz versteinert in Haß und Fluch: — diese schauerliche Entwicklung sah man leibhaftig mit Augen; diese tragische Schauspielerin hielt gleichen Schritt mit dem Gigantengange des tragischen Dichters, des größten aller Zeiten. Mit welcher schneidenden Energie sprach sie, da sie er-

fährt, daß der König auf das Erbrecht seines Sohnes verzichtet hat, die Worte:

Eher hätt' ich mich
Auf der Soldaten Piken schleudern lassen,
Eh' ich dem Räuberfrieden mich gefügt,
Der dieses Kind betrogen um sein Erbe!

Und welche herzzerreißenden Wehelaute gräßlichen Mutterschmerzes fand sie, als ihr erdolchter Sohn verblutend in ihren Armen lag. Gestalten, wie die Shakespeare'sche Margarete, werden auf der Bühne nur dann glaubhaft, wenn eine so elementare, leidenschaftliche Natur, wie sie in der Wolter lebte, ihnen ihr heißes Blut in die Adern ergießt. — Vielleicht die genialste Schöpfung der Wolter war ihre Lady Macbeth. Ihre Persönlichkeit, gehoben durch eine von Makart inspirierte, erlesene Kunst der Kostümierung, brachte zu sinnfälliger Erscheinung, daß die Macht der Lady über das Gemüth ihres Gemahls ihren Ursprung hat in der bezaubernden Gewalt des unheimlich schönen Weibes über den Mann Macbeth. Wir wollen nicht prüfen, ob das ganz Shakespeare'sch ist, aber lebendig war es, überzeugend, zwingend. Erschütternd wirkte dann das innere Niederbrechen dieses starken Charakters. Die Nachtwandelscene wird ihr niemals eine Künstlerin nachspielen; wer sie nicht von der Wolter gesehen hat, ahnt nicht, was in ihr liegt, mag er sie psychologisch noch so tief ergründet haben.

Viele halten die Cleopatra der Wolter für eine ihrer Lady Macbeth ebenbürtige Schöpfung. Ich habe diese Meinung nie theilen können. Mir war, wenn ich so sagen darf, zuviel Makart darin, zu viel Kostüm, zu viel malerisch üppige Bildwirkung. Einzelne Scenen waren freilich von schlagender Kraft, so die mit dem Boten, der die Heirath des Antonius meldet. Doch gerade in dieser Scene hat die Duse sie übertroffen. Prächtig gelang der Wolter die schwüle Poesie der Sterbe-Scene.

In späteren Jahren hat die Wolter auch die Volumnia, die Mutter Coriolan's, gespielt, eine Aufgabe, die ihr nicht «lag», wie die Schauspieler sagen. Sie war nur dort ganz sie selbst, wo Herz, Blut und Leidenschaft zum Ausdruck kommen dürfen. Römische, starre Charaktergröße war nicht ihre Sache, sowie sie auch den ruhigen, warmen Ton der Mütterlichkeit nur schwer finden konnte. Auch rein rhetorische Aufgaben widerstrebten ihrem heißen, eruptiven Temperament.

Andere Shakespeare'sche Rollen, als die erwähnten, hat sie, so viel ich weiß, nicht dargestellt.

Nun ruht sie auf dem schönen Ortsfriedhofe von Hietzing bei Wien. Ein Relief von Tilgner schmückt ihre Gruft. Besser aber, als jedes Denkmal es vermöchte, bezeichnet ihren vollen Werth ein Wort, das kürzlich ein sehr kunstverständiger treuer Freund des Burgtheaters zu mir sprach: Er werde jene Tragödien, in welchen das Genie der Wolter in seinem hellsten Glanze strahlte, hinfort nie mehr besuchen, um sich die Erinnerung nicht zu trüben.

Karl Stark's Gedanken über Shakespeare, besonders König Lear.

Ihm zum Gedächtniß, uns zur Erinnerung und Belehrung.

Von

Ludwig Fränkel.

Die wenigsten Freunde der großen Shakespeare-Sache — wie verdeutschen wir *the Shakespeare matter?* — werden Ende Frühlings 1897 von dem Tode desjenigen gehört haben, dessen Gedächtniß diese Seiten gelten, und wer etwa doch davon gelesen, dürfte den Gesinnungsbruder in ihm nicht erkannt haben. Als am 29. Mai den Lokalblättern im Elsaß die Notiz zuging, daß Sanitätsrath Dr. Karl Stark, der hochangesehene Direktor der vereinigten Bezirks-Irrenheil- und Pflegeanstalt Stephansfeld-Hördt bei Brumath daselbst, im 61. Lebensjahre gestorben sei, wußte gewiß kaum einer der betreffenden Redakteure, daß jener auch auf fremdem Jagdrevier eifrig gepürscht, auf dem, das ihm an dieser Stelle hier einen gern und ernstlich angelegten Umriß seines Lebens und Schaffens erringen sollte, zumal sein Tod anderwärts nicht die geziemende Rücksicht gefunden hat. Doch mangelt es an Raum dazu; daher erscheint die Biographie des selbständigen Denkers, eines Weimarer Landeskindes, in der amtlichen «Weimarischen Zeitung», bei Anlaß der 1898er Generalversammlung, wo sie jeder Leser des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft — welche hier den Verlust eines ihrer wenigen Mitglieder unter den Männern der sogenannten «exakten Wissenschaften» beklagt — vor oder nach der Lektüre der folgenden Seiten aufsuchen möge.

Schon als Assistenzarzt der Jenenser Universitäts-Irrenklinik, d. h. von 1862 an, ergriff ihn beim Lesen des King Lear «Staunen über die Richtigkeit, man möchte fast sagen, professionelle Sach-

kenntniß, mit welcher der Dichter in demselben den Wahnsinn schildert, und schon damals erschien es ihm als eine dankbare Aufgabe, nach erlangter reiferer Erfahrung und bei gelegener Zeit einmal den Nachweis zu führen, wie tief Shakespeare auch in ein gestörtes Seelenleben, in dessen Ursächlichkeit und Verlauf geblickt hat.» Eine 1869 «in Begleitung des *Lear* gemachte Erholungsreise an die blauen Seen Ober-Italiens gewährte die Muße und Stimmung, diesen alten langjährigen Plan näher ins Auge zu fassen und die Gedanken über den Gegenstand vorläufig zu sammeln.» Nur «in zerstreuten, mühsam dem Berufe abgerungenen Früh- und Nachtstunden wurde es möglich, des angesammelten Stoffes endlich los zu werden», und so erschien am Uebergange 1870/71, nach einem Vortrage im Stuttgarter medizinischen Verein, «König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie für das gebildete Publikum» (Stuttgart, H. Lindemann).

Diese Schrift bietet so viel Ausgezeichnetes, daß eine kleine Blütenlese daraus nur lehrreich sein kann, und wir eröffnen eine solche mit folgendem Passus (S. 3ff.) als der Grundlage des Ganzen:

> Shakespeare, der größte unter den großen Dramatikern, hat uns alle Höhen und Tiefen, alle Schattierungen und Nüancierungen der großen menschlichen Leidenschaften mit einer bis jetzt unerreichten Vollendung geschildert, mit einer Wahrheit, daß wir aus dem klaren und tiefen Quell seiner wunderbaren Phantasie eine ebenso richtige Erkenntniß des menschlichen Seelenlebens schöpfen können, wie aus der Natur selbst. Er hat Werke geschaffen von gigantischer Größe, Werke, die wohl nirgends sonst in der Kunst ihres Gleichen finden, als vielleicht nur noch in den tiefsinnigen, visionären Schöpfungen eines Michel Angelo. Aber nicht allein die dämonische Allgewalt der Leidenschaft stellt er uns dar, wie z. B. im Othello, Romeo und Julie[1]), Macbeth, Richard III., im Lear löst er eine noch ungleich schwierigere Aufgabe. Hier zeigt er uns die verhängnißvollen Konsequenzen, die eine intensive Leidenschaftlichkeit für das Seelenleben hat, den zersetzenden Einfluß, den sie auf den Geist ausübt; hier zeigt er uns, wie die in einer heftigen Leidenschaftlichkeit sich ausdrückende psychische Abnormität in naturgemäßer Weiterentfaltung zu einer wirklich pathologischen wird, wie sie in ihrer degenerativen Fortentwickelung Schritt für Schritt zu einem gänzlichen geistigen Zerfall, zu einer wirklichen Seelenstörung führt. Ja noch mehr, er entwirft uns von dieser selbst das ausführlichste und treueste Bild.
>
> Bei der im Allgemeinen noch geringen Kenntniß, die das größere, nichtärztliche Publikum über abnorme Geisteszustände besitzt[2]), ist es

---

[1]) Für dies Meisterwerk, die *tragedy of love*, wurde von mir dieser Stark'sche Hinweis angezogen in meinem «Shakespeare und das Tagelied», S. 112, Anm. 4.

[2]) Man bedenke die Zeit der Niederschrift dieser Wendung vor mehr als 27 Jahren, da noch niemand das nervöse Mode-Interesse für Hypnotismus, Perversität u. s. w. so nahe wähnte.

mir als eine dankenswerthe Aufgabe erschienen, durch eine psychiatrische Analyse des Königs Lear das Stück dem allgemeinen Verständniß näher zu rücken und zugleich durch den Nachweis der außerordentlichen Naturtreue und bis in's Einzelnste gehenden Richtigkeit der Schilderung, die Shakespeare von der Entwickelung, dem Verlauf und Ausgang einer Geisteskrankheit giebt, einen neuen Beweis für die eminente Begabung des großen Dichters zu liefern. Man wird dies dem Arzt, der sich das Studium krankhafter Seelenzustände zur Lebensaufgabe gemacht hat, nicht als einen Uebergriff in ein fremdes Gebiet zurechnen wollen; im Gegentheil liegt hierin ein abermaliger Beleg für die Universalität des Shakespeare'schen Geistes, dessen Schöpfungen nicht bloß Dichtern, Malern, Bildhauern, Musikern, Philosophen, Psychologen, Aesthetikern und Belletristen Anregung zu neuen Arbeiten geben, sondern aus welchen sogar auch der Arzt Belehrung und Aufklärung schöpfen kann.

Stark endigt dieses Programm, bescheiden Schiller zitierend: «Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun», und ebenso sein Vorwort (obwohl mein obgenannter Lebensabriß ihn auch sonst als Schriftsteller zeigt):

Ich muß meine Arbeit ganz in der Gestalt, in welcher sie mir ursprünglich aus der Feder floß, erscheinen lassen. Wenn man, wie ich, mit der Zeit zu kämpfen hat, so muß man häufig schon damit zufrieden sein, dem bloßen Gedanken seinen nächsten Ausdruck zu geben, und kann daher nicht auf jedem Punkte der Wahl der Worte, der Darstellung und dem Aufbau des Ganzen diejenige Sorgfalt widmen, welche der Leser bei einem Schriftsteller von Fach beansprucht.

So vorsichtig hätte er übertriebenen Ansprüchen nicht vorweg entgegenzutreten brauchen. Seine Leistung hatte schon beim Hören die Anerkennung von Sachkennern und Freunden echter Vertiefung in Shakespeare's Poesie errungen [1]). Weil sie sich nur mit der inneren Auslegung des grandiosen Werkes beschäftigt und jeglichen Eingriff in die ihrem Verfasser fernliegenden literarischen Beziehungen verschmäht, behauptet sie heute denselben Werth wie beim Hervortreten. Als Stark sie entwarf, war ihm in unserer Muttersprache nichts über den Gegenstand bekannt; eine gedrängte Notiz über des amerikanischen Irrenarztes J. Ray: *Shakespeare's Delineations of Insanity. Utica, New-*

[1]) Die in ihr (1870) «einen erwünschten Beitrag zu der neuerdings in Deutschland so lebhaft wieder kultivierten Shakespeare-Literatur erblickten» (S. VI). Und diesem Urtheile dürfen wir getrost heute noch beipflichten, da das Büchlein nicht allein zu dem Besten, was je über die Feinheiten und Merkwürdigkeiten der inneren Lear-Handlung gesagt worden ist, sondern sogar zu den gediegensten Spenden für Beleuchtung eines Shakespeare'schen Einzelwerks ganz von sich heraus und vom psychologischen Gesichtspunkte aus gehört. Daher gebührt ihm zweifellos eine eindringlichere Achtsamkeit, als der Umfang von hundert Seiten zumuthen mag.

York, 1847, im *American Journal of Insanity vol. III,*[1]) fand er in Obermedizinalrath G. von Cleß' «Medizinischer Blumenlese aus Shakespeare» (1865), außerdem führt er S. 5 und 21 ein gleichgerichtetes Votum Maudsley's, «eines der hervorragendsten englischen Irrenärzte der Gegenwart», an. So steht er in seinen lehrreichen Deduktionen auf selbstdurchpflügtem Acker. Es möge der hohe Genuß seiner feinsinnigen Auseinandersetzungen, die in unabgebrochenem Flusse ohne Einschnitte und dennoch in sich scharf gegliedert aufeinanderfolgen, nicht beeinträchtigt werden, indem wir einzelne Sätze und Ideen herauszerren. Nur auf drei Dinge lenken wir die Aufmerksamkeit. Stark vergißt nicht, bevor er das Wesen Lear's zu zerlegen beginnt, die Sphäre der Person zu konstruieren, und stellt ausdrücklich (S. 11) fest:

> Er lebt in einem Land, in welches die verfeinerte Kultur und der durch weitverzweigten Weltverkehr entwickelte soziale Schliff des europäischen Südens noch nicht vorgedrungen war, er ist ein nordischer König; er lebt in einer Zeit, in welcher christliche Zucht und Sitte ihren mildernden und veredelnden Einfluß auf den Charakter noch nicht geltend gemacht hatten, in der die Leidenschaften, noch ungezügelt und noch nicht einem durch den Glauben gehobenen Willen unterworfen, fessellos in ihrer vollen ursprünglichen Wildheit einherbrausen, in der ihre verzehrende Gluth noch nicht abgedämpft ist durch ein in christlicher Gesinnung wurzelndes Pflichtgefühl — er ist ein heidnischer König. Alle diese Umstände sind von höchster Bedeutung, nicht nur für die richtige Beurtheilung des ganzen Stückes, sondern auch ganz besonders für die richtige Würdigung von Lear's Persönlichkeit.

Wir erkennen also hier in Stark, dem (S. 35) «Lear als das echte Kind seiner Zeit und als das nothwendige Produkt der Einflüsse, die auf ihn einwirkten,» erscheint, einen ganz unabhängigen Verfechter der aus naturwissenschaftlicher Empirie herausgeborenen einschneidenden Milieu-Doktrin und der anknüpfenden Forderung in der Dichtkunst, wie sie Hippolyte Taine zwar schon 1864 in seiner geistreichen *Histoire de la littérature anglaise* in der Praxis glänzend verwerthet, Stark aber, abseits der literarhistorischen Forschung — deren deutsche Vertreter erst seit Mitte der 70er Jahre aus Wilhelm Scherer's Antrieb und dann seines Schülers Erich Schmidt nachdrücklicher Durchführung in diesem Fahrwasser schwimmen — keinesfalls in sich aufgenommen hatte.

---

[1]) «Wiederabgedruckt mit Aenderungen und Zusätzen in: *Contributions to Mental Pathology*. Boston, 1873. — S. Furness, A new variorum edition of Shakespeare»: H. Laehr, Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeare's Dramen (1898), S. 188, woselbst der bei Stark fehlende genaue Titel steht.

Zweitens betonen wir im «Jahrbuche», wo auf steten Hinblick auf die Bedürfnisse der bühnenmäßigen Verkörperung Shakespeare'scher Gestalten ernst Bedacht genommen (und im Generalkatalog sämmtlicher Beiträge-Titel, Bd. XXIX/XXX, S. 495, sogar durch Extra-Sternchen gezielt) wird, wie Stark die scenische Umsetzung nicht aus dem Auge verliert; so S. VII: «Es wird mich freuen, wenn es mir gelungen ist, dem gebildeten Leser, dem Kritiker und auch dem dramatischen Künstler nützliche Winke über die Auffassung der Rolle des Lear an die Hand gegeben zu haben», und eingehender S. 64:

> Das Meiste hiervon läßt sich vom dramatischen Dichter mit Worten nicht wohl schildern, vielmehr ist es Sache des Schauspielers, die urgierte Mimik, die Vehemenz und Volubilität der Gesten und Bewegungen, die rasche — und wenn nicht ein besonderer Affekt das Gegentheil erheischt — meist laute Sprache, das triebartige Verhalten des Tobsüchtigen zum Ausdruck zu bringen. In dieser Rücksicht erfordert die Darstellung des kranken Lear vom Schauspieler ein ungewöhnliches Maß körperlicher und geistiger Kraft und Ausdauer; denn eine solche anhaltende Agitation und Ueberreizung, die ein Geisteskranker Wochen, ja Monate lang ohne jede Spur von Ermüdung trägt, kann, wenn sie von einem Geistesgesunden mit Bewußtsein gewollt wird, nur mit Aufbietung aller Energie und aller Kraft des Willens entsprechend ausgeführt und dargestellt werden. Dabei sollte der Künstler, der den Lear zu geben hat, wenn er Alles richtig zum Ausdruck bringen will, nothwendig das Gebahren solcher Kranken aus eigener Anschauung kennen.

Endlich drittens: Stark spezialisiert sich nicht auf Lear selbst als die leitende Figur, sondern hebt sogleich im Eingange (S. 8 Anm.) hervor, eben nur ein Shakespeare konnte, zumal aus dem Sujet heraus, einen Wahnsinnigen auf die Bühne zu bringen und dazu noch «einen simulierten und den traditionellen Hofnarren zu nuancieren»[1]) wagen, wie Stark dann auch der Begleitfigur des Hofnarren ständig gerecht wird und den scheinverrückten Edgar (S. 83) klar porträtiert. Ferner läßt er, wie bei Lear's Charakter, auch für Shakespeare selbst die Frage nicht außer Betracht, was an fremd anmuthenden Zügen auf Kosten einer andern Geschmacksperiode zu schreiben; so bei dem scharfen Ergusse des im Wahnsinn brütenden Königs über Ehebruch, den Stark fein an herbe Reminiscenzen aus dem Bewußtsein, er rede gerade mit Gloster, dem Bastardvater, anlehnt (S. 73):

> Mögen auch die Ausdrücke in dieser vielfach mißverstandenen Stelle [IV, 6, 111—131] für unser Ohr zu stark sein (was wir zumeist dem Zeitalter des Dichters, weit weniger ihm selbst zu Gute halten müssen), die Berührung auch dieser Thatsache hat ihre volle Berechtigung [vgl. S. 93].

---

[1]) Woher ist dies Citat Stark's? Aus der ältern Specialliteratur?

Auch die Fäden, die zu andern Prachtstücken der Shakespeareschen Kunst hinüberlaufen, fängt Stark gelegentlich auf, reiht, wie erwähnt, S. 3 die andern mächtigen Leidenschaftsdramen Othello, Romeo und Julia, Macbeth, Richard III. daneben, S. 47 den Helden der letztgenannten erschütternden Tragödie, und S. 7 erinnert er an die geflügelte Hamlet-Stelle über den Zweck des Schauspiels. Wie jammerschade, daß harte Berufsarbeit dem gründlichen Seelenkenner versperrte, auch diesen tiefen Gemälden menschlicher Verirrungen und Gemüthskonflikte die Basis aus Psyche und Gehirn der handelnden Menschen herauszugestalten! Beispielsweise hätte Stark gewiß in dem seit einem Säkulum tobenden Kampfe um des Dänenprinzen Denken und Empfinden ein erlösendes, mindestens schlichtendes Wort gesprochen. Birgt der Nachlaß ein Blättchen einschlägiger Aufzeichnungen, so mögen sie der Shakespeare-Gemeinde nicht vorenthalten bleiben. Man würde da zweifelsohne weiter entnehmen (wie ein jeder in pauseloser Lektüre der köstlichen Lear-Schrift), wie eng der Zusammenhang zwischen Stark's irrenärztlichen Fachstudien und Hingabe an den britischen Herzenskündiger, der ihm am Ausgange seiner Gedankenfolge ins Riesige wächst. Ohne daß ihn die Begeisterung über die Stränge hauen läßt, entrollt er S. 91—96 eine emphatische Skizze der Größe des Shakespeare'schen Genius, auf der Grundlage redlichster Einsicht in die thatsächlichen Motive dieser Vollkommenheit, und läßt sie passend in die schöne Urtheilsformel Thomas Carlyle's münden, die Shakespeare einen unbewußten Verstand, seine Dramen Produkte der Natur und so tief wie sie nennt, die, «so viel er auch durch den höchsten Aufwand bewußter und vorbedachter Thätigkeit erreichen mag, unbewußt aus unbekannter Tiefe in ihm hervorwachsen, wie die Eiche aus dem Schoße der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und die Gewässer sich selbst hervorbringen». Mit eben soviel Verständniß wie Gefühl ging Stark den Aeußerungen des staunenswerthen Geistes nach, den die herrlichen Verse und die spiegelnde Prosa der Lear-Tragödie decken. Schon im VI. Bande des Jahrbuchs (S. 361) hat H. U(lrici)'s Referat die Auffassung und Darlegung der «poetischen Krankengeschichte» gerühmt, als die Stark King Lear fein nachweist, und in Band VII (S. 114 Anm.) warf Johannes Meißner im Vorübergehn hin: «Der Charakter des Lear ist kürzlich auf eine ganz unübertreffliche Weise analysiert worden von Stark . . . .» Stark's Vorrede bezeichnet seine Aufgabe als «würdig freilich einer gewandteren Feder als die meinige» und entschuldigt ihn als Nichtliteraten bezüglich Anlage und Stil: «In

dieser Hinsicht darf ich wohl auf die Nachsicht des Lesers rechnen». Solche *captatio benevolentiae* war überflüssig, räumt wohl jeder ein. Der höchst umsichtige Max Koch führt in seiner Einleitung zu *Lear*[1]) ihn an der Spitze einschlägiger Monographien an und entlehnt ihm (S. 5, 9 u. s. w.), wie oben Ulrici, die Benennung «eine poetische Kranken[nicht Krankheits]geschichte». Außerdem ist die überaus vortreffliche Arbeit in Vergessenheit gerathen[2]), obwohl ihr das Lob eines klassischen Kommentars zu der, wie sie Stark S. 91 mit Schlegel bezeichnet, tiefsinnigsten und erhabensten Schöpfung Shakespeare's, und überhaupt eines unverwelklichen Reises am Baume einer wahrhaften, sagen wir ohne Arroganz deutschen Shakespeare-Forschung, -Nachempfindung und -Freude bedingungslos bewilligt werden muß. Dies und der Blick in das Antlitz des tüchtigen Mannes, den sein Leser hat, rechtfertigen diesen Bericht: er möchte in mancherlei Hinsicht Wecker und Sporn gegenüber dem Dichterfürsten englischer Zunge, weltgeschichtlichen Ranges und Einflusses werden.

---

[1]) In seiner Neuausgabe der Shakespeare-Uebersetzungen von Schlegel, Kaufmann und Voß, X, S. 13.

[2]) Der Straßburger Korrespondent der «Frankfurter Zeitung» im kurzen Nekrolog das. 12. Juni 1897, Nr. 161, 2. Morgenblatt, meint: «Dabei war Stark ein Mann von vielseitigen künstlerischen und literarischen Interessen; seine Publikationen [!] über Probleme in Shakespeare's Dramen haben auch in weiteren Kreisen Beachtung gefunden». Ob ihrer in dem Nachrufe gedacht ist, den das bedeutendste Elsässer Blatt, die «Straßburger Post», wie deren Redaktion mir Januar 1898 mittheilte, sogleich nach dem Tode brachte, weiß ich nicht.

Die Urquelle von Shakespeare's «Much Ado about Nothing».

Von

Konrad Weichberger.

Der Stoff von Viel Lärm um Nichts stammt bekanntlich aus den 1554 erschienenen Novellen des Bandello, mit Einflüssen des fünften Gesangs von Ariost's *Orlando furioso*, die entweder direkt oder durch Vermittelung der englischen Uebertragungen von Harrington und von Turberville stattfanden. In gleicher Weise sind auch Romeo und Julia und Was Ihr wollt aus Bandello entlehnt, der sich mit großer Biederkeit viel auf die Wahrhaftigkeit seiner Geschichten zu Gute zu thun scheint und immer höchst gewissenhaft ausführt, wann und wo sie passiert sind und wer sie erzählt hat; ob er damit eine gläubige Mit- und Nachwelt in vielen Fällen absichtlich angeführt hat, wird er selbst am besten wissen.

Der Inhalt seiner Novelle Romeo und Julia zum Beispiel ist der Reihe nach durch Boldiero, Luigi da Porto und Masuccio, also drei Stück italienischer Novellisten, ja, von Douce *(Illustrations of Shakesp. II, 198)* bis in den griechischen Roman von Habrokomes und Antheia, des Xenophon Ephesios (4. oder 5. Jahrh. nach Chr.), aufwärts verfolgt worden (vgl. Jahrbuch XI, 140 ff.).

Aehnlich verhält es sich mit der Grundlage von Viel Lärm um Nichts, Bandello's Novelle I, 22, die man in Ariost's *Orlando*[1]) (1516) und dem altkatalanischen Ritterroman *Tirant lo Blanch*[2])

[1]) *Canto* IV, 55 bis VI, 16.

[2]) Kap. 267—283; Ausgabe von *Aguiló y Fuster*, Barcelona 1877, III, 216 ff.

(1490, Valenzia) von Johan Martorell wiedergefunden hat [1]) Freilich weichen beide Versionen sehr von der Bandello'schen ab; besonders einen wichtigen Umstand dieser letzteren, den Scheintod der Fenicia, zeigt weder die eine, noch die andere, so daß mir besonders aus diesem Grunde die Ansicht, die P. Rajna in seinem Werk *Le fonti dell' Orlando furioso* (Florenz 1876), S. 128—132 ausspricht, daß Bandello allein von Ariost beziehentlich Martorell's «Tirant» abhängig sei, unwahrscheinlich vorkommt.

Meines Wissens ist noch nicht auf eine Erzählung hingewiesen worden, die mit der erwähnten Novelle alle Hauptzüge gemeinsam hat.

Die italienischen Novellisten der Boccaccio'schen Schule, zu der ja Bandello gehört, schöpfen ziemlich viel aus den spätgriechischen, schon theilweise der christlichen Zeit angehörigen Seeromanen [2]), und ich möchte die in Frage kommende Erzählung gleichfalls mit einem derselben in Verbindung bringen, nämlich mit Chariton's aus Aphrodisias (ungef. 380—430) [3]) «Chaereas und Kallirrhoë» [4]) und zwar dem ersten und dem Schluß des letzten von dessen acht Büchern.

Der Inhalt dieser angegebenen Partien ist kurz folgender:

Kallirrhoë, die Tochter des Tyrannen Hermokrates von Syrakus, ist sehr schön und vielumworben; Chaereas, der Sohn des Führers von Hermokrates' Gegenpartei und der Liebling des ganzen Volkes, verliebt sich in sie, und wird, da er die Kluft wohl sieht, die ihn von ihr scheidet, einsiedlerisch und menschenscheu.

Das Volk von Syrakus ist unglücklich darüber, daß es nicht mehr, wie früher, Gelegenheit hat, ihn in der Palästra zu bewundern, spürt die Ursache seiner Zurückgezogenheit aus, verwendet sich bei Hermokrates insgesammt dafür, daß er Kallirrhoë zur Frau erhält, und der Tyrann giebt seinem Drängen nach, zur großen Erbitterung der vornehmen Freier Kallirrhoë's, die viele Mühe und Kosten aufgewandt haben und nun abziehen müssen.

Unmittelbar nach der Hochzeit fangen sie an, gegen das Glück des jungen Paares zu intrigieren, und nach einem mißglückten ersten Versuche setzt der bedeutendste dieser Leute, ein Prinz von Agrigent, einen andern Anschlag in's Werk. Er benutzt zwei Helfershelfer,

---

[1]) Dunlop, Geschichte der Prosadichtung, übersetzt von Liebrecht, S. 172, 287 f.; Simrock, Die Quellen Shakespeare's, 2. Aufl., II, S. 169.

[2]) Vgl. Landau, Die Quellen des Decamerone, 2. Aufl., II, S. 296 ff.

[3]) Rud. Nicolai, Griechische Literaturgeschichte, Magdeburg 1878, III, S. 338 ff.

[4]) Herausgegeben von D'Orville, Amsterdam 1750, Leipzig 1783; Hercher, Erotici scriptores Graeci, Leipzig, Teubner 1859, II, 1.

einen Parasiten, der mit einer Sklavin der Kallirrhoë ein Liebesverhältniß anknüpft, und einen anderen, der unter der Maske eines höchst ehrenwerthen Greises den Chaereas in der Palästra anredet und ihm mittheilt, daß seine Frau ihm untreu sei.

Chaereas verlangt Beweise; der Alte räth ihm, scheinbar abzureisen und Abends sein Haus scharf zu beobachten. Er folgt dieser Weisung und stellt sich bei Einbruch der Dämmerung auf seinen Posten. Der Parasit erscheint, elegant aufgeputzt, geht im Gäßchen auf und ab, sieht sich fortwährend eifrig um, und bemüht sich, zu zeigen, daß er ein geheimnißvolles Abenteuer vorhat. Er nähert sich der Thüre von Chaereas' Haus, klopft leise an, die Magd öffnet ein wenig und läßt ihn ein; als jener dies sieht, kann er sich nicht länger halten, sondern stürmt ihm nach, um ihn eigenhändig umzubringen. Der Parasit aber hat sich hinter die Thür gestellt, läßt Chaereas an sich vorbeilaufen und macht sich dann schleunigst davon, während jener ihn mit seiner Frau überraschen zu können glaubt.

Kallirrhoë, vom Lärm erschreckt, kommt ihm ohne Licht entgegen, indem sie glaubt, daß er von der Reise schon zurück sei; er hält sie im Dunkeln für den Liebhaber und stößt sie in sinnloser Wuth so heftig mit dem Fuß, daß sie leblos zu Boden fällt.

Am andern Tage stellt er sich, von Reue gepeinigt (er hat durch Folterung der Mägde die Wahrheit erfahren), dem Gerichte; doch das Volk spricht seinen Liebling frei, und Kallirrhoë wird höchst feierlich begraben. Im Grabe wacht sie aus ihrem Scheintod auf, ein Moment, der höchst pathetisch und wirksam geschildert ist; Seeräuber, die dem Begräbniß beigewohnt haben und nun Nachts die reichen Schätze sich aneignen wollen, erbrechen die Gruft und rauben Kallirrhoë selbst, so daß Chaereas, der am andern Tag kommt, sich in Verzweiflung tödten will und nur durch seinen Freund Polycharmos daran gehindert wird.

Daran schließen sich nun sieben Bücher See- und Landabenteuer beider Gatten; im achten Buche endlich findet Chaereas Kallirrhoë wieder, indem er, der auf die Suche ausgefahren ist und das Kommando der ägyptischen Flotte erhalten hat, die persische Seemacht besiegt und eine Insel erobert, auf der sich die Gemahlin des Großkönigs mit ihren Frauen, darunter Kallirrhoë, befindet, die er aber zuerst noch nicht selbst sieht, ja, von deren Nähe er keine Ahnung hat.

Auf einen Soldaten der Wache jedoch hat ihre Schönheit Eindruck gemacht, und er räth Chaereas, die Gefangene zu heirathen, der aber nicht darauf eingeht; doch zuletzt erblickt er zufällig

Kallirrhoë, sie schließen sich gerührt in die Arme, fahren zusammen nach Syrakus, Polycharmus, Chaereas' Freund, bekommt dessen Schwester zur Frau, und alles ist schön und gut. —

Bandello's Darstellung, damit verglichen, zeigt bedeutende Aehnlichkeiten und Abweichungen, die entweder unbedeutend oder aus der veränderten Zeit und Anschauung zu erklären sind.

Zunächst ein irrelevanter, vielleicht durch Ariost's Behandlung veranlaßter Unterschied, daß nämlich Fenicia bei Bandello nicht, wie Kallirrhoë, junge Frau, sondern erst Braut ist; weiter eine zeitliche Verschiedenheit: wie die meisten seiner Novellen, so hat der Italiener auch diese in eine seiner Gegenwart naheliegende Epoche gesetzt, aber auffälliger Weise immer noch weit genug zurück, nämlich in die Zeit der Sicilianischen Vesper (1282), was sehr wahrscheinlich macht, daß der Geschichte kein wirkliches Vorkommniß zu Grunde liegt. Auch das ziemlich belanglose Motiv der feindlichen Familien fehlt bei ihm.

Andrerseits erwähnt er eine Waffenbrüderschaft zwischen dem Bräutigam Timbreo und dem intriganten Nebenbuhler Girondo, die Chariton nicht kennt, die aber wohl dem Verhältniß zwischen Ariodante und Polyness bei Ariosto ihr Entstehen verdankt.

Auch daß Timbreo versprechen muß, sich bei der Belauschung des angeblichen Liebhabers in keiner Weise zu verrathen, hat seine Ursache wohl theils in dem Verhalten des Ariodante, theils auch in der verfeinerten Anschauung der Renaissance, der zufolge der Fußtritt, den Kallirrhoë erhielt, doch gar zu ungalant scheinen mußte; deshalb folgt Fenicia's Scheintod bei Bandello aus Gram über den Zweifel an ihrer Ehre.

Das Liebesverhältniß des Dieners zu der Kammerfrau, wie überhaupt diese ganze Rolle[1]), hat er völlig fortgelassen und läßt den Diener in das Fenster eines unbewohnten Flügels des Gebäudes einsteigen; daß Shakespeare dieses Verhältniß benutzt, ist eine Konzession an Ariost, der also hier zufällig mit dem Griechischen mehr übereinstimmt.[2]) Eine gewisse Anweisung darin fand letzterer im *Tirant*, wo die in Tirant verliebte «solide» Wittwe *(viuda reposada)* die Kammerfrau der Prinzessin Carmesina, den in die Prinzessin verliebten Tirant ungesehenen Zeugen sein läßt, wie die auf ihr Anstiften als Gärtner verkleidete Zofe Placerdemavida, ohne das Unheil, das sie

---

[1]) Vgl. W. W. Lloyd, *Critical Essays on the Plays of Shakespeare.* London, Bell and Sons, 1892, p. 55.

[2]) Simrock a. a. O. II, 35.

dadurch anrichtet, zu ahnen, mit der Prinzessin eine glühende Liebesscene aufführt; dadurch, daß Tirant darüber in rasende Eifersucht geräth, hofft die solide Wittwe, wiewohl vergeblich, zu ihrem Ziele zu gelangen.[1])

So wäre denn Placerdemavida, die unwissentliche Schauspielerin beim Betrug, zu Ariost's «Dalinda» geworden; denn daß Ariost die in Florenz befindliche (einzige) Handschrift des Chariton benutzt haben sollte, ist, obgleich er sich 1513 zwei Monate daselbst aufhielt[2]), schon deshalb unwahrscheinlich, weil er nicht Griechisch verstand[3]), im Gegensatz zu Bandello.

Die Entdeckung des Betrugs, die bei Chariton durch die Folterung der Mägde zu Stande kommt, wird bei Letzterem glücklicher durch Gewissensbisse, die den Nebenbuhler Girondo bei der Nachricht vom Tode Fenicia's zu quälen beginnen, herbeigeführt. Shakespeare hat diese Aufklärung, natürlich unbewußt, wieder mehr in der Art des Chariton, und äußerlicher durch das Belauschtwerden der Spitzbuben möglich gemacht, was ihm freilich auch den Vortheil der Einführung der derbkomischen Figuren der Nachtwächter bietet.

Unter den Uebereinstimmungen haben wir als frappantes Kriterium den Scheintod und das Begräbniß der Fenicia bez. Kallirrhoë; diese wichtigen Elemente fehlen im Tirant und Orlando.

Auch auf das Begräbniß legen Chariton und Bandello in gleicher Weise Gewicht. Ersterer schildert den Pomp dabei mit wahrer Herzenslust, und auch Letzterer berichtet sehr ausführlich darüber und giebt sogar das Sonett an, das auf das Grab gesetzt wurde. Freilich ist dies selbst leer, während bei Chariton zuerst wenigstens Kallirrhoë sich darin befindet und dann entführt wird; aber die Uebertragung auf moderne Verhältnisse, wo doch der nun folgende Menschenraub nicht gut mehr so ohne Weiteres möglich war, und in den Rahmen einer Novelle, führte zu der Aenderung, daß die Eltern gleich von vorn herein ihre Tochter heimlich bei sich behalten und ein leeres Grab errichten, ein Zug, der sich durch seine Unwahrscheinlichkeit und Gesuchtheit eben als eine ausgeklügelte Veränderung erweißt.

Chariton nennt Syrakus, Bandello Messina, also beide Sizilien, als Schauplatz; im *Tirant* ist es Konstantinopel (Kap. 102), im *Or-*

---

[1]) Tirant, Kap. 268, 269.

[2]) Vgl. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur, II, S. 437.

[3]) Ebenda, II, S. 414.

lando Schottland (V, 16; VI, 3). Auch die Schilderungen des fingierten Liebhabers ähneln sich:

Ch.: Jenem glänzte das Haar, die Locken dufteten von Salben, die Augenlider waren geschminkt, die Kleidung elegant, das Schuhwerk zierlich; schwere Ringe glänzten durch das Dunkel (Buch I, Kap. 4).

B.: Zur verabredeten Stunde kleidete der Verräther Girondo einen seiner Diener, den er schon von seiner Rolle unterrichtet hatte, in prächtige Gewande und durchbalsamte ihn mit Wohlgerüchen (Simrock II, S. 9).

Vielleicht kann man auch in dem Namen des Nebenbuhlers, Girondo, den *Ἀκραγαντίνων Τύραννος* Chariton's (I_2) wiedersehen *(Akragas* = it. *Girgenti)*: das wäre der einzige Namenanklang.

Auch die Schlüsse ähneln sich: Timbreo wird mit Fenicia wieder vereinigt, indem er glaubt, ihre Schwester zu heirathen, und bei Chariton stellt sich die schöne Gefangene, die der Soldat dem Chaereas als Frau empfiehlt, als Kallirrhoë heraus.

Zugleich bringen Beide neben dem Wiederfinden des Helden und der Heldin noch die Hochzeit eines anderen Paares: Girondo heirathet Fenicia's Schwester, und Chaereas' Freund Polycharmos dessen Schwester (Buch VIII, Kap. 8), eine Uebereinstimmung, die durch ihr Hinzutreten das Gewicht der übrigen noch vermehrt.

Diese Kombination zwei solcher Motive, wie des so genau spezialisierten Betrugs und des Scheintodes, die Chariton und Bandello vor Martorell und Ariost voraus haben, kann nicht gut zufällig sein. Dazu kommt noch, daß wir interessanter Weise gerade die Züge aus dem ersten Buche des Chariton, die bei dem Zusammendrängen des Romans zu einer Novelle herausfallen mußten, das Erwachen Kallirrhoë's im Grab und das Aufbrechen desselben durch Räuber, zu einer selbständigen Geschichte (III, nov. 1) benutzt finden:

Ein Liebhaber, der seiner Geliebten Treue bis in den Tod geschworen hat, und der sich in einer Kiste versteckt zu ihr tragen zu lassen pflegte, wird nach ihrem plötzlichen Tode, auf ihren Wunsch, mit der Kiste, in der er gerade sich befindet, mit beigesetzt und eingemauert. Dann wird er durch räuberisch das Grab erbrechende Verwandte, die in der Kiste Schätze vermuthen, befreit.

Von dieser Novelle sagt Bandello in der Einleitung dazu ausdrücklich:

Girolamo Bandello, il mio cugino, uomo ne le lettere Greche e Latine dottissimo, ... narrò un mirabile accidente, che tutti empì d'ammirazione grandissima.

Ebenso spricht er in der Einleitung zu I, nov. 22 von den klassischen Studien *(i vostri studii de le poesie latine e volgari)* der

Signora Cecilia Galerana, Contessa Bergamina[1]), auf deren Schloß er diese Novelle erzählt werden läßt.

Das Manuskript des Chariton befindet sich in Florenz in dem Benediktinerkloster La Badia, und wird von Cocchius (d'Orville's Ausg. des Chariton, 1783, praefat. p. 4) in das 13. Jahrh. gesetzt und als in sehr kleiner Schrift geschrieben bezeichnet. Es mag nun sein, daß Bandello auf seinen vielen Wanderungen, während des französisch-spanischen Kriegs (1520—25) und weiterhin[2]), zufällig die Bekanntschaft desselben gemacht hat und wenigstens das erste und letzte Buch davon (wenn ihm das Dazwischenliegende zu langweilig oder zu unleserlich gewesen sein sollte) gelesen hat, und sich, als er zu Agen in der Gascogne seine Novellen schrieb, daran erinnerte; denn die jeder Novelle vorgesetzten Angaben, nach denen irgend ein Edelmann von Bandello's Bekanntschaft die Geschichte erzählt, können wohl bei der großen Anzahl der Novellen und der bedeutend später als die fingierte Erzählung liegenden schriftlichen Fixierung keinen Anspruch auf historische Treue erheben und gehen über höfliche Schmeichelei wohl kaum hinaus.

Interessant ist, daß kurz nach ihm, wohl in irgendwelcher Weise durch ihn angeregt, in unverkennbarer, in Details oft direkt sklavischer Abhängigkeit von Chariton derselbe Stoff eine Novelle in Giovanbattista Giraldi Cinthio's *Hecatommiti* (1565) liefert (*Introduttione*, nov. IX). Dieser gelehrte Pedant baut aus Chariton, Martorell, Ariost, Bandello und einem Minimum eigener Phantasie eine Art grobes Ragout, in dem man die einzelnen Brocken deutlich unterscheiden kann, und in dem die Schilderung der eigentlichen betrügerischen Komödie ein geradezu äffisches Abbild derjenigen Chariton's ist, wenn auch das übrige den anderen Versionen folgt.

So scheinen also die Darstellungen im *Tirant* und davon abhängig im *Orlando* eine weitläufig vermittelte, durch Einpassung in eine fortlaufende Erzählung mit bereits gegebenen Verhältnissen und Charakteren entstellte Gestalt desselben griechischen Originals zu sein, das bei Bandello und Cinthio, nur schwach durch Beeinflussungen jener ersten Gruppe betroffen, in selbständigen Novellen, in größerer Reinheit uns entgegentritt.

---

[1]) Vgl. Tiraboschi, *Storia della lett. it.*, Napoli 1781, Tom. 7, part. 3, p. 51 f.

[2]) Tiraboschi, p. 82 ff.; Ginguené, *Histoire littér. d'Italie,* Paris 1819, Tom. 8, p. 478 ff.

Der Streit um die Küste von Bohemia im Wintermärchen.[1])

Von

Ludwig Fränkel.

Bekanntlich führen die Begeiferer von Shakespeare's überragendem Range im Reiche der Muse mit hämischem Spotte meistens in erster Linie seine «Unbildung» in's Feld, und die Anzweifler seiner Verfasserschaft haben aus der angeblichen Ignoranz, voran den offenkundigen Verstößen wider positive Thatsachen der Geographie, auch der von dazumal, Waffen gegen des Meisters Dichter-Existenz geschmiedet, die ihres Erachtens furchtbar und unwiderstehlich seien. Die unleugbare Anschauung des Landes *Bohemia* als Seestaat in *The Winter's Tale* steht da immer zuerst im Treffen. Nun kommt allerdings wenig genug darauf an, ob in dem köstlichen Märchendrama mit seinem lieblichen Idyllen-Einschiebsel bezüglich der Lokalität ein derartiger, sachlich oder individuell ganz einflußloser Lapsus untergelaufen: im Gegentheil, eben der Märchencharakter schiene dadurch noch mehr gewahrt. Auch Shakespeare Mangel an dem nothdürftigsten Schulwissen aufzumutzen, wie die Buchstabenklauber unter den superphilologischen und baconianischen Splitterrichtern belieben, geht hier nicht an. In solchen Kleinigkeiten, die poetisch wie dramatisch wirklich bedeutungslos sind, sind auch neuere und neueste seiner Kollegen, manche davon Gymnasialabsolventen und andere vielleicht

---

[1]) Dr. Edmund O. von Lippmann hatte den Inhalt der S. 347 genannten Abhandlung als *Shakespeare's Ignorance* in *The New Review*, IV, S. 250—254 schon 1891 der Oeffentlichkeit vorgelegt. Den Artikel von Charlotte Porter, *Shakespeare's Ignorance concerning the Coast of Bohemia: Poet-Lore*, VI (1894), April, kenne ich nur nach Albert Cohn's Verzeichnung, Jahrbuch XXXIII, 341.

sogar Inhaber von Universitätsgraden, achtlos und mit Recht; viele ließen sich selbst ruhig oder gar lächelnd den Vorwurf gefallen, «die historische Wahrheit» im Drama dem Problem oder einer Einzelsituation zu Gunsten verletzt zu haben, was entschieden weit schwerer wiegt und in genug Fällen, insbesondere wo der betreffende geschichtliche Hintergrund den breitesten Schichten des Publikums in Fleisch und Blut festsitzt, auch diskutabel und zwar nicht so übers Knie zu brechen ist. Schiller's Geschichtsdramen großen Stils, Goethe's «Egmont» u. s. w. scheren sich wenig um diese sogenannte Treue, und Shakespeare ist mit seinen Holinshed-, Plutarch-, North- und sonstigen Quellenmaterialien dieses Schlags stets so umgesprungen, wie es ihm eben momentan in den Kram paßte.[1]) Gewöhnlich hat er die örtliche Einkleidung glatt aus seiner chronikalen, novellistischen oder versepischen Unterlage herübergenommen, und so auch in unserem Falle. Deshalb wären die wiederholten Ehrenrettungen Shakespeare's in Betreff der «Küste von Böhmen» eigentlich überflüssig gewesen, und den sorgsamen Aufsatz Edmund von Lippmann's im Jahrbuche XXVII, 115—123, in welchem diese gipfeln, sollten wir darum viel eher als Beweis dafür ansehen, daß das Recht der *licentia poetica* weder im 16. Jahrhundert noch bei den Durchschnittslesern des 19. volle Anerkennung errungen hat, denn als Sammlung von Entschuldigungsmotiven. Mit Shakespeare's musterhafter Reproduktion von Landschaften und Oertlichkeiten Italiens, die er vielleicht nie gesehen,[2]) wurde das treffsichere Schaffen verglichen, «wie es Schiller vermochte, indem er, ohne die Alpen je gesehen zu haben, in seinem Tell die Umgebung des Vierwaldstätter Sees und die Gefahren der Bergreisen auf das Genaueste und Treffendste zu schildern» fertigbrachte.[3]) G. Sarrazin, W. Shakespeare's Lehrjahre, S. 120, findet freilich mit Recht einen Unterschied für Tell wegen Schiller's Hilfsmittel.

Im Hinblick auf Lippmann's überaus genauen Vortrag einer neuartigen, stichhaltigen Hypothese,[4]) den Stein des Anstoßes endgiltig zu

---

[1]) Ad. Meyer hat in einem eigenen Schriftchen (1863; S. 5, 13 u. bes. 29 f. über Böhmens Seeküste) diese Frage erörtert: s. meine Notiz Jahrbuch XXXII, 91, Anm. 3.

[2]) Das Material zu dieser Frage (Jahrb. VIII, 46): Fränkel, Vrtljhrschr. f. vrgl. Litgesch. N. F. IV, 181—184 (50 f, 78), Brandes W. Shakespeare 157—164, Sarrazin a. a. O. 118—131; alle drei neigen zu Ja, erwähnen aber Böhmens Küste.

[3]) So ohne Erwähnung Sh.'s Rich. Richter, Vortrag: Der Lehrer als Dichter, 19. Febr. 1898: Leipziger Tageblatt 22. Febr., Morgen-Ausg., 5. Beil., S. 1385.

[4]) In der Gegenwart XLIII, No. 2 (14. Januar 1893), S. 26, gab ich schon Auszug und Zustimmung.

beseitigen, wollen wir das Thema nicht nochmals nach allen Möglichkeiten aufrollen. Es reiche hin, daß die Identifizierung des Shakespeare'schen *Bohemia* mit Unteritalien höchst einleuchten muß. Jeder unvoreingenommene Leser und Kritiker mag sich, bevor er die äußerst geschickte Kombination Lippmann's geprüft, an die Formulierung halten, die Max Koch schon 1884, in der oben S. 338, Anm. 1 citierten Neuausgabe XII, 133 f., gab: «Im Gespräche soll sich Ben Jonson auch über die böhmische Seeküste lustig gemacht haben, obwohl der gelehrte Hofpoet und Freund Shakespeare's nicht wie spätere Kritiker der albernen Meinung huldigen konnte, Shakespeare habe aus Unkenntniß Böhmen ans Meer verlegt und Giulio Romano zum Zeitgenossen des delphischen Orakels [vgl. unten S. 351, Anm. 3] gemacht. Shakespeare hat wenigstens seine geographische Willkür nicht erfunden, sondern einfach dem Autor, aus dem er schöpfte, entnommen.» Der letztgenannte ist bekanntlich Robert Greene (vgl. Delius, Jahrbuch XV, 22 ff.), Pandosto. Dieser Entschuldigungsgrund allein würde genügen. Andernfalls würde man auch den Standpunkt Karl Weiser's annehmen können, der in seinem jüngst erschienenen, für Alle bestimmten Abrisse der «Englischen Literaturgeschichte», S. 63, sich also ausspricht: «. . Daß er im Wintermärchen sogar gegen die Geographie sündigt und Böhmen ans Meer grenzen läßt, ist hinreichend bekannt. Doch haben wir es in allen diesen Fällen offenbar nicht mit Unwissenheit zu thun, sondern mit muthwilliger Gleichgiltigkeit, die man dem Dichter gern verzeiht». Doch G. Sarrazin. «W. Shakespeare's Lehrjahre» (1897), S. 120, giebt «zu bedenken, daß Shakespeare's geographische Kenntnisse im Allgemeinen sehr mangelhafte waren», wofür er den Zug des norwegischen Heeres durch Dänemark nach Polen (Hamlet), Löwen, Palmen und Olivenhaine in den Ardennen (As You Like It) und die böhmische Küste anführt.[1])

Die umsichtig zusammengetragenen Materialien Lippmann's haben

---

[1]) G. Brandes S. 163 traut Sh. nicht die Kenntniß zu, daß Böhmen um 1270 Provinzen am adriatischen Meere besaß, S. 919 rechnet er (aber S. 824!) das Seeland Böhmen zu den «geographischen Ungereimtheiten», und so Oechelhäuser, Einführungen in Sh.'s Bühnendramen[3] S. 229 zu «geographischen Sünden und Flüchtigkeitsfehlern», die «wohl das stärkste, was er hierin überhaupt geleistet hat», seien. Meyer S. 29: «Daß Böhmen kein Land am Meere war, wußte jeder Mensch im Theater, ein englischer König, den Sh. auf die Bühne gebracht hatte, Richard II., hatte zur ersten Gemahlin eine böhmische Prinzessin Anna, und die Verbindung zwischen Wiklefitschen und Hussitischen Lehren war im Verlauf der englischen Reformation ein Gegenstand vielfacher Erörterungen gewesen, aber Sh. ließ die Wunderlichkeit, die er in seiner älteren Quelle schon vorfand, absichtlich stehn».

mich jedoch völlig davon überzeugt, daß man ohne Zwang Shakespeare's Länderbezeichnung *Bohemia* als Namen für Unteritalien deuten darf. Die fraglichste Stelle, das ist die Unterredung zwischen Leontes und Florizel, V, 1, 152—168, wo ganz unmittelbar eine nahe Schiffsverbindung zwischen Nordafrika, Sicilien und *Bohemia* ins Auge gefaßt wird, läßt sich so am einfachsten erklären. Aber, um die aufgeregten Gemüther über des großen Dichters etwaiges kleines Versehen zu beruhigen, mögen noch einige Bemerkungen der ausführlichen Lippmann's zugefügt sein für diejenigen, welche sich mit der neuen Auslegung behufs Entlastung des Dichters nicht befreunden, obwohl *Böhmen* in deutschen Werken des 15. und 16. Jahrhunderts ausdrücklich für Apulien gebraucht wird. Man beachte dazu auch folgende geschichtliche Thatsachen: Unteritalien ist im ersten Theile des Renaissance-Zeitalters wiederholt mit Ungarn vereinigt gewesen, letzteres Reich aber seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts mit Böhmen, und so auch für Greene, Shakespeare und ihre Zeitgenossen. Dann gehörten doch auch Böhmen sowohl wie Süditalien nebst Sicilien, dem Schauplatze des Wintermärchens, dem kolossalen Reiche Kaiser Karls V. an, und ein Großneffe bez. ein Enkel dieses, dem Verfasser von *The famous history of the life of King Henry VIII.* genau vertrauten Fürsten beherrschten diese Gebiete, als die Fabel zu *The Winter's Tale* konzipiert wurde, beide Habsburgischen Stammes. Auch auf die griechische Namensform Leontes für den König des halbhellenischen Sicilien gegenüber dem Böhmenkönige Pandosto (bei Greene) muß man gewiß ebenso sehr Werth legen, wie auf die Thatsache, daß Shakespeare letzteren durch Polixenes ersetzt hat, andrerseits unteritalienische Fürsten Pandolfo vom 10. bis 12. Jahrhundert zahlreich vorkommen. In diesen Zusammenhang gehört die ganz gelegentliche Glosse, der ich in Julius Rodenberg's geographisch sauberem Buche[1]) «In deutschen Landen. Skizzen und Ferienreisen» (1874), S. 360 f. begegne. Da erzählt der belletristische Tourist aus seinen Prager Eindrücken: «Ferner vernahm ich von Ottokar II., unter welchem Böhmen seine Grenzen bis an das Adriatische Meer erweiterte, so daß Shakespeare vielleicht an die Zeit dieses Königs dachte oder aus einer auf sie bezüglichen Chronik schöpfte, wenn er im Wintermärchen schreibt: «*Böhmen, eine wüste Gegend am Meere*, und Schiffe direkt von Sicilien nach Böhmen segeln läßt;

---

[1]) Mein Aufsatz: Vom alten Nürnberg im neuen, Hamburgischer Correspondent, No. 240 vom 6. April 1893, wies darauf hin.

aber Ottokar II. lehnte sich gegen Rudolf von Habsburg auf, nachdem er als der Einzige bei dessen Königswahl gegen ihn gestimmt, starb auf dem Marchfelde in blutiger Schlacht, und die *böhmische Seeküste* fiel an Oesterreich, bei dem sie dann auch verblieb.» Wenn man daran noch die mannigfaltigen höchst auffälligen Verwandtschaftsmomente in der lithauisch-altpreußischen Geschichte u. a. reiht, die Jakob Caro, der gediegenste Aufspürer historischer Ingredienzien bei Shakespeare,[1]) ausgegraben hat,[2]) so erhält man eine fernliegende Möglichkeit, nämlich Böhmen für die Zeit um 1400, da die Luxemburger ihre Herrschaft bis an die Ostsee auszudehnen unternahmen, als nordwärts bis ans Meer reichend vorauszusetzen; vgl. auch Kozmian, polnische Parallele zum Wintermärchen, Jahrbuch XI, 311.

Diese Eventualitäten können vorschweben, falls Shakespeare, wie Bagatellkritiker verlangen, historische Unanfechtbarkeit in *tales*[3]) mit peinlicher Strenge angestrebt haben sollte.

Die von Lippmann a. a. O., S. 121 f., vermuthungsweise mit seinen sonstigen Daten verknüpfte Stelle in dem mittelhochdeutschen Schwank *Der Wîner mervart*[4]), Vers 360 (Brandeiz = Brindisi), möchte ich noch dadurch zu unserer Gleichsetzung in nähere Beziehung rücken, daß ich nachdrücklich auf die älteste bekannte Variation des Themas dieser ausgelassenen Kneipgeschichte hinweise, das heißt des Siciliers Timäus Anekdote von den Bürgern des dortigen Agrigent, wie sie bei Athenäus, *Δειπνοσοφ.* II 5, überliefert ist. Lambel, der dies in der Vorbemerkung zu «Der Wiener Meerfahrt» weiter aus-

[1]) Auf dessen vor einigen Jahren erschienene ausgezeichnete Abhandlung über Laski, John Dee und beider Beziehungen zur Elisabethanischen Literatur und zu Shakespeare in der «Zeitschrift für Kulturgeschichte» N. F., I, 353—395, habe ich Engl. Studien XX, 428 f. und 431, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde V, 269 und Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft XXXIII, 285 hingewiesen.

[2]) In dem Aufsatze «Die historischen Elemente in Shakespeare's Sturm und Wintermärchen», in Kölbing's Englischen Studien II, 141; vgl. auch M. Koch a. a. O. XII, 135 (und 246).

[3]) Bekanntlich unternimmt die Einleitung von Ben Jonson's (1613, also zwei Jahre nach einer positiv beglaubigten (Erst-?)Aufführung des Wintermärchens) Comedy *Bartholomew Fair* satirische Ausfälle gegen Shakespeare's — dessen Name nicht genannt wird — Novitäten, *The Winter's Tale* und *The Tempest*, und zwar direkt mit den Ausdrücken *tales* und *tempests:* vgl. Brandes a. a. O. 480 u. 970.

[4]) Lippmann, S. 121, Anm. 7, giebt als Fundort dafür Lambel's Ausgabe mittelhochdeutscher «Erzählungen und Schwänke», II, 464, an; dies ist zu berichtigen in: S. 225—250 der 2. Auflage von 1883 (einen II. Theil hat dieser XII. Band der Deutschen Klassiker des Mittelalters gar nicht). In von der Hagen's Gesamt-Abenteuer, wofür die Ziffer bei Lippmann fehlt, steht es als No. 51.

führt,[1]) hat in der zu *daz bloch*[2]) des Stricker's übrigens andere Quellen des Wintermärchens[3]) aufgezeigt, die Shakespeare's Schluß-Abweichung von seiner Unterlage, Greene's «Pandosto», erst einsehen lehren; insbesondere rechnet die Selbst-Parallele in der Hero von Viel Lärm um Nichts[4]) hierher. Vielleicht klingt der Name des in letzterem Stücke auftretenden Gouverneurs von Messina auf Sicilien, Leonato, nicht zufällig wie eine Romanisierung von dem des Leontes, des Sicilierkönigs; auch die Abhängigkeit dieser großen Insel von Aragonien zeigt Shakespeare's historisches Wissen, wenn man so will, auf der Höhe (vgl. aber oben S. 342). Mit vollem Verständniß beinahe, hat Shakespeare das territoriale Gesicht, das Landschaftsbild abgespiegelt, als er mit wüstem Meeresufer und Schäfertriften sein *Bohemia*, d. i. die süditalienische Landzunge Apulien, zeichnete. So ist also das Urtheil eines (anonymen) Berliner Recensenten problematisch, der neuerdings in der Vossischen Zeitung, 5. Februar 1898, Abend-Ausgabe, 1. Beilage, über eine Première des Wintermärchens auf dem «Berliner Theater» (am 4. Februar) schrieb: «Um so lebhafter wirkte das arkadisch-böhmische Schäferbild . . . Das Sicilianische kam dabei besser heraus als das Böhmische, weil sich ersteres leicht in bestimmten Bildern ausdrücken läßt.»

In unsern politisch bewegten Tagen, ein halbes Jahrhundert nach den Sturm-Ereignissen des «tollen Jahres» 1848, spielt die dramatische Kunst des Tages eine größere Rolle im öffentlichen Leben als je. Böhmen gerade giebt dazu mannigfach den Anlaß, über das Verflechten spezifischer Provinzialeigenthümlichkeiten und -Geschehnisse in's theatralische Substrat bedenklich zu werden. Die heutigen Machthaber dieses stets völkerdurchtobten Bodens, die Czechen, die sich als die einzig wahren «Böhmen» geberden, haben schon längst

---

[1]) S. ebd. S. 228 f., W. Menzel, Gesch. der dtsch. Dichtung, I, 419, wo eine Menge Parallelen notiert sind, aber die bekannteste fehlt, die berühmte Studentenscene in Goethe's Faust (vgl. unten S. 353, Anm. 2), wo die Trunkenen auch in ganz anderer Situation zu sein wähnen (V. 1961 ff. des I. Theiles, vgl. meine Mittheilungen Goethe-Jahrbuch XIV, 290—292, und Euphorion, III, 764 f.).

[2]) Lambel, S. 108 f. und 106 (vgl. Fränkel, Allg. dtsch. Biogr. 35, 586).

[3]) Zu Shakespeare's, ebenfalls von Greene entlehnter Vermischung des Apollo-Orakels in Delphi mit dem auf der Insel Delos in dem Namen Delphos hat schon außer andern M. Koch a. a. O. XII, 133 f., Anm. das Apolloheiligthum von Delos erwähnt, dessen Geschichte Heinr. Bulle am 5. Februar 1898 in einer Münchner Probevorlesung behandelte (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1898, No. 28, S. 8).

[4]) Vgl. Köppel Archiv f. d. Stud. d. n. Spr. 97, 329 (auch Weichberger ob. 339 f.); zu «Pericles'» Verwandtschaft Brandes, S. 923 u. 934, Jahrb. XVII, 282.

Shakespeare's kaum subjektiveren Genossen Franz Grillparzer wegen der freilich nichts weniger als wenzelsfreundlichen Haltung von «König Ottokar's Glück und Ende»[1]) grimmig befehdet und allerjüngst Joseph Lauff's unbedeutendem Geschichtsstücke «Der Burggraf» eine glänzende Reklame bereitet durch die Interpellation, die einer ihrer Wortführer im Prager Landtag wegen der Anwesenheit des österreichisch-ungarischen Botschafters bei der Berliner Erstaufführung dieses mit anticzechischen Ausfällen reichlich gespickten höfischen Bühnenwerkes einbrachte. Nun, «dem Manne kann geholfen werden!» Die chauvinistischen Herren[2]) wollen ihr Heimathsland nicht auf dem Theater verewigt sehen. Wir brauchen also künftig in Shakespeare's *tale* nur überall *Apulia*, dessen ideelle Substituierung Lippmann so wahrscheinlich gemacht hat, für das metrisch gleiche *Bohemia* einzusetzen: das Lokalkolorit wäre hergestellt und alles Kopfzerbrechen hätte ein Ende. Auch die Herren Czechen könnten sich dann befriedigt fühlen, wenn *Bohemia* als *a desert country near the sea* aus den Versen des Meisters William gestrichen wäre, der durch die John Dee'schen Kreise [worauf bisher bei dieser Frage gar nicht geachtet worden[3])] vom Böhmen seiner Zeit ein genug abschreckendes Konterfei empfangen haben mag[4]). Und hierbei versage ich mir nicht, den freundlichen Lesern, die meinen Kreuz- und Quersprüngen bisher gefolgt sind, ein heiteres Quiproquo aufzutischen; denn es beleuchtet mit der Erinnerung an

---

[1]) Schon 1825 bei dem Erscheinen und den ersten Aufführungen dieses klassischen Dichtwerkes und 1872 beim Abdrucke in der ersten Gesammtausgabe hinterließ es diesen Eindruck, wie Heinrich Laube bei letzterer Gelegenheit beigegebenes «Nachwort» betont: siehe dessen Neudruck in der 5. Gesammtausgabe (1892/93), VI, 147. Grillparzer's Tragödie betrifft jenen selben Ottokar, den Rodenberg (oben S. 349) als den Herrscher Böhmens hervorhebt, welcher das Bereich dieses Staates bis ans mittelländische Meer ausbreitete.

[2]) Einen Geschichtschreiber des 13. Jahrhunderts, Albertus Bohemus (d. i. Böhaim), einen Passauer Kleriker, reklamierte der Prager Bibliothekskustos Truhlár als angeblichen Czechen; des letzteren Behauptung, «der Beisatz Bohemus bedeute die Nationalität, nicht ein Geschlecht» (Kt., Münchn. Neuest. Nachr., No. 28 vom 19. Jan. 1898, S. 2), weist G. Ratzinger in seinen, meist dem Bohemus gewidmeten, «Forschungen zur bayerischen Geschichte» (1898) zurück.

[3]) Wie ich im oben S. 350, Anm. 1 angeführten Aufsatze der «Ztschr. des Vereins f. Volksk.», wo ich an Shakespeare's Verwerthung des Elfenwesens anknüpfte; vergleiche die dort genannten Forschungen Kiesewetter's.

[4]) Eine geborene Engländerin, Elisabeth Johanna Weston (1580—1612), berühmt als neulateinische Dichterin, lebte damals in Böhmen, erst zu Prag, dann in Brüx, und pflegte dauernd enge Beziehungen zu England und dortigen Literaten, worüber mein bezüglicher Artikel in der Allgem. deutsch. Biogr. 42, 193 unterrichtet.

Shakespeare's harte geographische Sünde (*sit venia verbo!*) die berührte brennende nationale Streitfrage mit versöhnlichem Humor: «*Czechische Narrheit*[1]). Aus Geestemünde wird dem «Hannov. Kour.» berichtet, es sei einer dortigen Fischgroßhandlung aus Prag von einem langjährigen Kunden die Nachricht zugegangen, daß er von ihr keine Fische mehr beziehen könne, da infolge der deutschen (!) Angriffe auf die Czechen dort kein Geschäft mit deutschen Waaren mehr zu machen sei und nur einheimische Produkte gekauft würden! — Wollen also die Czechen Seefische essen, so müssen sie geduldig warten, bis die Fabelzeiten wiederkehren, in denen nach dem Zeugnisse Shakespeare's Böhmen eine Seeküste besaß. Die gegenwärtige Generation wird sich freilich auf den Eintritt dieser gesegneten Zeit vergebens freuen und sich bis dahin mit dem Genusse patriotisch denkender czechischer Flußfische begnügen müssen. Sollte nicht doch der alte Blücher[2]) vernünftiger gewesen sein, der zwar die Franzen nicht leiden konnte, ihre Weine jedoch gerne trank?» Da erblicken wir den unvergänglichen Geist Shakespeare's wie überall nicht bloß über den trüben Wassern der Gegenwart schweben, sondern wie mitten drin in dem Auf und Nieder der Wogen unsres Alltagslebens.

In diesem Sinne schließe unsern allgemeinen Theil ein Passus aus Francis T. Palgrave's neuer ausgezeichneter Betrachtung über die *Landscape in Poetry from Homer to Tennyson with many illustrative examples* (1897), S. 141, der mittelbar den Zweifel über Böhmen und die treffende Schilderung des Lokalkolorits streift: *It is in the landscape diffused through his plays that Shakespeare most distinctly shows his splendid power;* ihm aber geht ein Satz voraus, den man einer jeglichen Shakespeare-Untersuchung beifügen kann: *Shakespeare's vast and varied genius, on the one hand, makes all attempt to criticise him dangerous; he should ever be approached on one's knees: whilst again, the similarly vast and varied amount of writing which he has called forth invites brevity from one who has little or nothing to add.* Darin liegt eben auch die Ursache für den jedesmaligen Zweifel, ob Shakespeare aus Autopsie schildere.

---

[1]) Hier mitgetheilt nach «Münchn. Neueste Nachr.», Nr. 25 vom 17. Jan. 1898, S. 1 f.

[2]) Wieso? Das sagte doch Goethe in der Studentenscene des «Faust» (vgl. 1917—18 des I. Theils nach der Zählung der Cotta'schen Bibliothek der Weltliteratur), in einem Jahre, da der Knabe Blücher solchen Gedanken noch fern stand. Auch Büchmann's «Geflügelte Worte» nennen Blücher dabei nicht.

Drei dokumentarische Belege, die Lippmann übersehen hatte, andernfalls aber sicher verwendet hätte, seien hier nebenbei angefügt. In H. Lambel's Vorbemerkung zu dem Schwankabentheuer «*Der Wîner mervart*», *daz hât der Vreudenlêre gemachet*, in der vortrefflichen mittelhochdeutschen «Erzählungen und Schwänke» 2. Aufl. S. 228, steht, seltsam bei Lippmann S. 121 f. unberücksichtigt, eine geschichtliche Notiz für den Fundort jenes merkwürdigen *Brandeiz* (s. oben S. 350): «Noch genauer bestimmt sich die Zeit der Entstehung durch die Erwähnung der Preußenfahrt ([Vers] 147), jenes fünfzigjährigen Kreuzzugs (1223—1273), der zur Unterstützung des Deutschen Ordens mehrfach von deutschen Fürsten und Dynasten unternommen wurde und mit der Unterwerfung der heidnischen Preußen endete. Unser Dichter läßt die Wiener sich beim Weine davon unterhalten. Das ist wohl am passendsten, wenn es ein Zug war, an dem Oesterreich selbst näheren Antheil hatte, also eine der beiden Unternehmungen Ottokar's 1254 und 1267 (Lorenz, Deutsche Geschichte, I, 122—137 und 262—270), welche von beiden, bleibe dahingestellt; jedenfalls möchte ich die Jahre 1254—1283 für die äußersten Grenzen der Entstehungszeit erklären.» Es handelt sich, wie man sieht, um denselben König Ottokar, unter dessen Regierung Böhmens Expansionspolitik die Ostsee wie das Mittelländische Meer streifte, wo also *Bohemia* sehr wohl ein Küstenland war und nicht bloß jenen selben nordöstlichsten Winkel damaliger Welthistorie in Mitleidenschaft zog, welchen J. Caro und M. Koch, wie oben bemerkt, unmittelbar neben die Handlung von The Winter's Tale rücken. Sodann bin ich für Lippmann's *Brandeiz*-Stelle auf ein unverächtliches Seitenstück gestoßen, das seine S. 122 wie folgt formulierte Reserve stark entlastet: «Das angeführte Citat steht leider bisher völlig vereinzelt da; zum mindesten haben mir hervorragende Germanisten übereinstimmend mitgetheilt, daß ihnen keinerlei Parallelstelle bekannt sei, und auch die ausführlichsten mittelhochdeutschen Wörterbücher enthalten nichts in dieser Richtung». Ein zweifellos «hervorragender Germanist», der bayerische Dialektforscher und Lexikolog J. A. Schmeller, schreibt am 1. September 1842 an den bekannten Lexikographen F. L. K. Weigand[1]): «Mit *topp!* werden sie ganz recht haben. Der Grundbegriff liegt vielleicht ebenso gut in dem *tupfen*, *eintupfen* unserer Volkssprache als in dem

[1]) Abgedruckt: Private und amtliche Beziehungen der Brüder Grimm zu Hessen. Zusammengestellt und erläutert von E. Stengel (1886) III, 333; in demselben Briefe spricht der aus Tirschenreut an der böhmischen Grenze gebürtige Schmeller von deutschen Wörtern im Czechischen, ohne unseren diesmaligen Gesichtspunkt zu ahnen.

romanischen *topar, toper*. Eine andere Frage wäre, ob das eine und welches aus dem andern entstanden? Deutsche Kriegsknechte haben auch *trincar*, *trinquer*,[1]) *brindisi* u. dergl. nach dem Süden gebracht». Also in andrer Art das von Lippmann beigebrachte *Brindisi*, das den Namenübergang von *Böhmen* auf Apulien mit veranschaulichen soll. Und endlich begegnet mir in derselben amüsanten Rodenberg'schen Skizzensammlung «In deutschen Landen», der ich oben S. 349 eine brauchbare historische Auslegung der böhmischen Seeküste entlehnte, S. 308, als Erklärung des Namens der von Iren gegründeten alten Schottenklöster auf oberdeutschem Sprachboden, die Parenthese: «Irland hieß bis ins 8. Jahrhundert *Scotia*», also wie seitdem Schottland, eine lehrreiche Parallele für geographischen Namentausch wie bei *Calabria-Apulia-Bohemia*. Alle solche minutiöse Notizen und Glossen, wie ich sie hier, an Lippmann's energischen Vortritt angelehnt, zusammentrug, wollen Shakespeare's Verständniß nicht bloß im Kleinen und Einzelnen, sondern viel mehr auch grundsätzlich fördern.

Nachdem wir uns nun so über mehrere ansprechende Möglichkeiten, die Behandlung von *Bohemia* als Küstenland bei Shakespeare auszulegen, und zwar gleichzeitig sinngemäß und nicht widerspruchsvoll, ausgelassen haben, nehmen wir nochmals den Fall in Augenschein, der Meister habe wirklich das Land gemeint, das man gemeiniglich unter *Bohemia* versteht, eben unser «Böhmen». Wäre denn das wirklich ein so fürchterliches Verbrechen gegen die Gesetze der Dichtkunst oder des gesunden Menschenverstandes, die doch gemeinsam den Ton für jede echte poetische Leistung abstimmen sollen?[2]) Im Begriffe, noch meine, nichts weniger als splitterrichterische Ansicht hierüber zu formulieren, begegne ich in den «Münchner Neuesten Nachrichten» (auch sonst), Nr. 98, 1. März 1898, S. 1—2, folgendem Abdrucke eines Artikels aus einem leider nicht näher bezeichneten englischen Journal, der hier, weil er unsere Streitfrage mittelbar zwar, doch gar hell beleuchtet, wiederholt sei:

> Die «Böcke» berühmter Schriftsteller. Eine Londoner Zeitschrift veröffentlicht eine ganze Anzahl kleinerer und größerer «Böcke»,

---

[1]) Diese kuriose Bildung ist aus Rabelais' Roman *Gargantua et Pantagruel* (V., Kap. 44) — den ja übrigens Shakespeare (As You Like It III, 2, 238) gekannt hat (vgl. Jahrb. IX, S. 195; M. Koch, Shakespeare S. 85; Brandes a. a. O. S. 252 f.; Sarrazin, Shakespeare's Lehrjahre S. 104, Anm. 1) — bekannt; *trincar* verzeichnet Stengel's Register (S. 439 a), *brindisi* nicht.

[2]) Meyer a. a. O. S. 30 erklärt es aus dem Märchencharakter, Oechelhäuser a. a. O. aus dem Wissensmangel der Zeit, beide betreffs des wirklichen Böhmens.

die von den größten Geistern der Vergangenheit wie auch von mehr oder weniger bekannten Schriftstellern der Gegenwart geschossen wurden. Sir Walter Scott versuchte es, das ganze Universum umzukehren, indem er in einer Scene des *Antiquary* thatsächlich die Sonne im Osten untergehn läßt. Thackeray ist ebenfalls häufig beim *Napping* (Einnicken) ertappt worden. So ließ er in seinem berühmten Buch *Vanity Fair* den Oberst Crawley in einer Droschke fahren, obwohl diese nützlichen Fuhrwerke dazumal noch gar nicht vorhanden waren. In seinem anerkannt besten Werke *History of Henry Esmond* findet sich aber etwas viel Schlimmeres: der ehrwürdige Dean of Winchester, dessen Tod bereits im sechsten Kapitel berichtet wird, schreibt nämlich im neunten noch einen Brief, der durchaus nichts Ueberirdisches an sich hat. Diese unfreiwillige Wiedererweckung eines Todten würde Thackeray vermieden haben, wenn er sich einen berühmten französischen Romanschriftsteller zum Muster genommen hätte, von dem erzählt wird, daß er nie einen Roman schrieb, ohne die darin vorkommenden Personen in Gestalt kleiner Puppen stets neben sich zu haben. Diese Püppchen waren mit Zetteln versehen, auf denen der ausführliche Name stand; sobald eine der Personen im Roman starb, wurde die betreffende Puppe sofort entfernt, damit keine zufällige Rückkehr zum Leben stattfinden konnte. Nur einmal mußte der wirkungsvolle Schluß einer der besten Novellen dieses Verfassers gänzlich umgeschrieben werden, als entdeckt wurde, daß Jemand aus Versehen oder in böswilliger Absicht die «todten» Puppen mit den «lebenden» vertauscht hatte, wodurch ein merkwürdiges Ergebniß erzielt worden war. Einen drolligen Schnitzer ließ sich Rider Haggard zu Schulden kommen, indem er in seiner Geschichte vom *Boer War* einen der Charaktere nicht nur urplötzlich in einen erwachsenen Menschen verwandelte, sondern ihn auch zu einem Vater von zwei Babies machte, ehe er nach dem Datum, das Haggard gleich zu Anfang angab, das zwölfte Lebensjahr zurückgelegt haben konnte. Der beliebte Dichter und Novellist Quiller Couch zeichnete sich besonders durch geographische Irrthümer aus, von denen der beste in seiner zuerst veröffentlichten Erzählung *Dead Man's Rock* vorkommt, in welchem Buch er Bombay an die östliche Küste Vorderindiens, in die Bai von Bengalen verlegt, obwohl die Geographen darin übereinstimmen, daß es irgendwo an der Westküste zu finden ist. Der ältere Dumas irrte sich gleich dem akademisch gebildeten Viktor Hugo nicht selten in der Zeitrechnung. So erklärt ein Herr in Dumas' Roman *Chevalier d'Harmental*, der im Jahre 1718 spielt, einer jungen Malerin, daß ihre Kunst mit der des berühmten Creuze zu vergleichen sei, der bekanntlich erst 1726 geboren wurde. V. Hugo legt aber gar seinem Karl dem Großen in *Aymaillot* die Worte in den Mund: «Du träumst wie ein Schüler der Sorbonne». Diese berühmte Lehranstalt wurde jedoch erst im Jahre 1252 gegründet, also vier und ein halbes Jahrhundert später.

Wenn der Engländer auch Shakespeare, seltsam übrigens, nicht berücksichtigt, so bietet die Zusammenstellung doch einige vorzügliche Parallelen zu den oft vorgehaltenen Belegen seiner drastischen

«Ungelahrtheit», z. B. zu den neuzeitlichen Uhren in Römerstücken, zum Schießpulvergebrauch im klassischen Alterthume u. s. w.[1]) Quiller Couch's Lokalisierung von Bombay namentlich ist für einen modernen Briten ein weit stärkerer Lapsus als für einen Theaterdichter des 16. Jahrhunderts das etwaige böhmische Meeresufer. Wenn «humanistisch» oder gar «akademisch» gebildete Schriftsteller unserer Kulturperiode derlei Verstöße unterlaufen lassen dürfen, ohne an ihrem Ruhme irgend einzubüßen, so ist man keineswegs berechtigt, einen sachlich, dramaturgisch und ästhetisch so völlig gleichgültigen Irrthum — wenn es einer ist! — wie *Bohemia*'s Fixierung auf die Goldwage zu legen! Das sollten sich besonders englische Kleinigkeitskrämer merken, die obcitierte ganz neuenglische Wissenslücken ihren Lieblingsschriftstellern kaum arg ankreiden. Und schließlich, selbst wofern alles eingeräumt, gälte da nicht das uralte *quod licet Jovi, non licet bovi?*

So oder so: Shakespeare's unvergängliches The Winter's Tale ist und bleibt eben ein Märchen, wie Ben Jonson spotten zu dürfen meinte, wir aber immer wieder hervorheben, sobald man danach dem unsterblichen Verfasser eine Geographie-Zensur wie einem faulen Schulbuben zu ertheilen wagt.

---

[1]) Dazu sei wiederum auf Ad. Meyer's, oben mehrfach citiertes gehaltvolles Heftchen «Shakespeare's Verletzung der historischen und natürlichen Wahrheit» hingewiesen, wo er auch die meisten Belege sammelt und bespricht, die den oben aufgezählten neuenglischen vergleichbar sind. Man sehe noch M. Koch, W. Shakespeare, S. 69, 77 f., 82 f.

Shakespeare's Sommernachtstraum und Montemayor's Diana.

Von

R. Tobler.

Ueber den Ursprung der Geschichte der Liebespaare im Sommernachtstraum handelte zuletzt Pröscholdt im Jahre 1878 in seiner Hallenser Dissertation: *On the Sources of Shakespeare's Midsummer-Night's Dream* speziell. Er stellt dort die Behauptung auf, daß, wie die Personen Theseus und Hippolyta, auch Demetrius, Lysander und Hermia aus Chaucer's *Knight's Tale* entlehnt seien. Der gleichzeitigen Liebe von Palamon und Arcite zu Emilie entspreche genau das Verhältniß von Demetrius und Lysander zu Hermia, das den Ausgangspunkt des Dramas bildet. Vorher hatte Gerald Massey in seinem Buche *Shakespeare's Sonnets* (London 1866) auf Verhältnisse in des Dichters Freundeskreis als Anlaß zur Liebesgeschichte des Dramas hingewiesen. Er sucht dort einige sehr schwer verständliche Sonette durch die Annahme zu erklären, Shakespeare's Freund, der Graf Southampton, sei vorübergehend, durch die Schönheit der berühmten Lady Rich verführt, seiner Verlobten Elisabeth Vernon untreu geworden, und spricht bei dieser Gelegenheit auch die Ansicht aus, dieses freilich nur angenommene Ereigniß sei die Veranlassung zu der Liebesgeschichte unseres Dramas, und die dabei betheiligten Personen wären die Vorbilder zu Demetrius, Helena und Hermia gewesen.[1]) Endlich ist noch eine dritte Ansicht über den Ursprung jener Liebesgeschichte aufgestellt worden: mit ihr wollen wir uns im Folgenden beschäftigen, da sie noch nie in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt wurde, und bei genauerer Untersuchung eine viel größere Berechtigung hat, als man bisher glaubte.

---

[1]) Vgl. auch Fränkel, Ztsch. f. vergl. Literaturg. N. F. IX, 161 ff.

Nachdem schon Dunlop in seiner *History of Fiction* (Edinburgh 1814, übersetzt von Liebrecht, Berlin 1851) auf Montemayor's Diana als eine Quelle von Shakespeare's Sommernachtstraum hingewiesen hatte, ist dieser Zusammenhang dann zum ersten Male eingehender von Krauß im XI. Band des Shakespeare-Jahrbuchs behandelt worden. Als Resultat seiner Untersuchung bezeichnet der Letztere Folgendes: Die Liebesgeschichte des Grafen Southampton, des Freundes Shakespeare's, war die eigentliche Veranlassung zum Drama; Montemayor's Roman mag dem Dichter «die Konzeption eingegeben haben, die Idee, der Liebenden Erwachen zur Vernunft durch Zauber einer höheren Macht eintreten zu lassen, woran sich der Gedanke reihte, auch die vorhergegangene Verzauberung dieser höheren Macht zuzuschreiben . . . .». Als solche erscheint das Elfenvolk. Das ganze Drama aber wird, wie es ja den Liebenden am Schlusse selbst erscheint, zum Traum einer Sommernacht. — Es sei mir gestattet, diese Darstellung des Sachverhaltes in einigen Punkten zu ergänzen und zu berichtigen.

Daß die Liebesgeschichte Southampton's den ersten Anlaß zum Drama gab, ist durch Krauß sehr wahrscheinlich gemacht und wird unterstützt durch Sarrazin's[1]) Arbeit über «die Abfassungszeit des Sommernachtstraumes» (Archiv f. d. Stud. d. n. Spr., Bd. 95, S. 291 ff.), wonach das Drama zuerst zur Aufführung in privatem Kreise bei der am 2. Mai 1594 stattfindenden Hochzeit der verwittweten Lady Southampton, des Grafen Mutter, mit Sir Thomas Heneage bestimmt war. Denn wir müssen jetzt die Abfassung des Dramas gerade in die Zeit setzen, wo der junge Graf, mit Lady Elisabeth Vernon verlobt, vergeblich auf die Einwilligung der Königin zur Heirath hoffte, und es wäre doch merkwürdig, wenn des liebenden Freundes trauriges Loos nicht in Shakespeare's gleichzeitiger Dichtung, die noch obendrein der Mutter jenes gewidmet war, einen Widerhall gefunden hätte. So nehme ich denn mit Krauß an, daß Southampton's Liebesgeschichte unserm Dichter die Idee eingab, «die Sonderbarkeiten des menschlichen Herzens» zum Gegenstande eines Dramas zu machen, dessen festlicher Anlaß natürlich eine heitere Behandlung des Stoffes erforderte, und daß Shakespeare für die weitere Ausführung des Planes aus dem spanischen Roman oder vielmehr seiner englischen Uebersetzung schöpfte.

Außer der von Krauß erwähnten Uebersetzung der Diana durch Yong, die 1598 im Druck erschien, findet sich in Hazlitt's *Collections*

---

[1]) Vgl. ders. Jahrbuch XXIX/XXX, 109, XXXI, 219.

and Notes noch eine von Thomas Wilson verfaßte angeführt,[1]) die bereits 1596 gedruckt ist. Diese als Shakespeare's Vorlage anzusehen, geht aber deshalb nicht an, weil sie nur den ersten Theil des Romans, aber nicht die Fortsetzung Gil Polo's umfaßte, auf die wir, wie später gezeigt werden wird, für die Entlehnung eines Zuges sicher zurückgehen müssen. So bleibt denn nur übrig, mit Krauß anzunehmen, daß Yong's Uebersetzung schon als Manuskript viel gelesen war. Immerhin beweist das Vorhandensein der andern Uebersetzung, welches Interesse man an dem Gegenstande nahm.

Was nun die Entlehnung des Stoffes betrifft, so bin ich der Meinung, daß man sich durchaus nicht mit einer so oberflächlichen Vergleichung zu begnügen braucht, wie Krauß gethan hat. Es sind zwei sehr bedeutsam in den Gang der dramatischen Handlung eingreifende Züge ganz deutlich im spanischen Roman wiederzufinden, und zwar: erstens die Anwendung von Zauberkräften zur Lenkung oder Tilgung der Leidenschaften und zweitens die Verwirrung der Liebespaare, wie sie am Ende des zweiten Aktes vorliegt.

Im Sommernachtstraum kommen zwei Zaubermittel von verschiedener Wirkung zur Anwendung: einmal die Blume *love-in-idleness*, von der Oberon sagt:

> *The juice of it on sleeping eye-lids laid*
> *Will make or man or woman madly dote*
> *Upon the next live creature that it sees* (II, 1, 176—78),

und dann *Dian's bud*, welche die Kraft hat einen treulosen Liebenden zur alten Liebe zurückzuführen und die sogar die Wirkung von *love-in-idleness* aufhebt. Zunächt kommt hier die schon von Krauß in ihrer ganzen Ausdehnung citierte Stelle des fünften Buches der Diana in Betracht, welche die Heilung des Sireno, Silvano und der Silvagia erzählt. Die Uebereinstimmung mit dem Sommernachtstraum liegt aber hier nicht in der Verwirrung der Leidenschaften, wie Krauß meint; Beispiele eines solchen Wechsels der Gefühle, wie er hier durch Zauber herbeigeführt wird, bietet der Roman in Fülle. Aus jener Stelle des Romans ist vielmehr der Umstand zur Vergleichung heranzuziehen, daß die weise Felicia Zauberkräfte zur Heilung der Liebesschmerzen in Anwendung bringt und zwar verschiedene. Das erste Zaubermittel, das, welches sie dem Sireno eingiebt, bewirkt völliges Verschwinden der Leidenschaft ohne Ablenkung derselben auf einen andern Gegenstand, und ein solches erscheint im Sommernachtstraum nicht. Das zweite aber,

[1]) Vgl. zu Robert Wilson's *The Cobbler's Prophecy*, Jahrb. XXXIII, 6.

welches bei Silvano und Silvagia angewandt wird, bewirkt Ablenkung der Leidenschaft auf einen andern Gegenstand, und dieses finden wir auch im Sommernachtstraum wieder. Diese Wirkung hat ja die Blume *love-in-idleness*, die erst Lysander, dann Demetrius mit Liebe zu Helena erfüllt. Freilich ist ein gewichtiger Unterschied nicht zu übersehen: Bei Montemayor bleibt es unerklärt, warum die Leidenschaft nach dem Erwachen gerade die gewünschte Richtung nimmt; wie man sieht, ist ja beim Erwachen der Silvagia der Schäfer Silvano gar nicht anwesend, sondern er ist von Felicia in's Nebenzimmer geschickt worden. Es ist also wohl Shakespeare's eigene Idee gewesen, die Leidenschaft des Erwachenden gerade der Person zuzuführen, die er zuerst erblickt. Diese Aenderung ist aber vom Standpunkte des Dramatikers sehr wohl zu begreifen und wäre übrigens auch im Roman am Platze gewesen. Wenn man mit Zauber und Märchenwundern operieren will, muß man sich hüten allzuviel des Unfaßlichen und Uebersinnlichen anzuhäufen, sonst vergißt der Leser oder Hörer nicht, daß es sich um ein Märchen handelt: das muß er aber wenigstens zeitweise thun, um wirklich Antheil daran zu nehmen. Darum motiviert und erklärt der wahre Dichter das, was ein Zauber sein soll, durch scheinbare Ursachen und Regeln, und läßt uns so auf Augenblicke die Unmöglichkeit des Zaubers vergessen. — Trotz dieser bedeutsamen Abweichung des Dramas von der «Diana» bleibt es unzweifehaft, daß Shakespeare's Quelle für die Anwendung eines die Leidenschaft lenkenden Zaubermittels der spanische Roman war.

Aber nicht nur für *love-in-idleness* dürfen wir auf die «Diana» verweisen, auch *Dian's bud* finden wir schon im Romane vor, freilich nicht in dem von Montemayor verfaßten ersten Theile, sondern erst in der zweiten Fortsetzung, der von Gil Polo. Montemayor läßt den Hirten Sireno in der durch das oben besprochene Zaubermittel herbeigeführten Gleichgültigkeit gegen die einst geliebte Diana auch am Schlusse verharren, und wegen dieses eigenthümlichen Schicksals des Helden scheint der Roman schon bei den Zeitgenossen den Eindruck der Unfertigkeit gemacht und dadurch zum Fortsetzen gereizt zu haben. Schon 1578 (vgl. G. Schönherr, *Jorge de Montemayor, sein Leben und sein Schäferroman, die siete libros de la Diana*, Halle 1886) erscheinen die Fortsetzung von Alonso Perez und die von Gil Polo mit dem ersten Theile vereinigt, und es scheint, daß seitdem den Ausgaben von Montemayor's Werk stets eine der Fortsetzungen beigefügt wurde. Die schon oben erwähnte Uebersetzung

von Wilson führt darum ausdrücklich auf dem Titel die Bezeichnung *first part*, die von Yong dagegen muß wenigstens Gil Polo's Fortsetzung mitumfaßt haben; denn Furness, dem Yong's Uebersetzung zugänglich gewesen zu sein scheint, weist in seiner *New Variorum Edition of Shakespeare's Midsummer night's Dream* (Phil. 1895) in dem Kapitel *the source of the plot*, auf jenen nur bei Gil Polo vorhandenen versöhnenden Schluß hin, wonach Sireno schließlich doch noch in die Arme der unterdessen verwittweten Diana zurückgeführt wird und zwar durch ein Kraut, welches Felicia, die Priesterin in Diana's, der Göttin, Tempel, auf ihn wirken läßt. In Kueffstein's Uebersetzung (Nürnberg 1646, Th. III, S. 177) heißt es, nachdem Sireno den Tod des Delio, Diana's Gemahl, erfahren hat:

> Sobald er nun vernommen, daß Delio verstorben, hat sich sein Herz trefflich verändert befunden. Dieses Wunderwerk ist in Wahrheit der allerweisesten Felicien zuzuschreiben, welche, ob sie diesen Unterredungen nicht gegenwärtig, je dennoch hat sie durch mit Zuthun so starker Kräuter gesprochene Worte und andere darzu dienliche Hülffsmittel, soviel außrichten können, daß Syreno anfieng in den Augenblick die Diana wieder zu lieben.

Wir haben also hier ein der Göttin Diana heiliges Kraut, das eine früher durch ein anderes Zaubermittel unterdrückte Leidenschaft wieder aufleben läßt; also ganz dasselbe Mittel wie jenes, mit dem Oberon seine Gemahlin aus ihrem Traume erlöst, indem er sagt:

> *Be as thou wast wont to be;*
> *See as thou wast wont to see:*
> *Dian's bud o'er Cupid's flower*
> *Has such force and blessed power* (IV, 1, 79—82)

und durch welches auch Lysander wieder in Hermia's Arme geführt wird.

Aber noch viel mehr hat Shakespeare dem spanischen Romane entlehnt. Auch die Geschichte der Liebespaare selbst, wenigstens bis zum Ende des zweiten Aktes, findet sich bei Montemayor. Vergegenwärtigen wir uns kurz die Vorgänge des Dramas. Einst hat Demetrius Helena, Nedar's Tochter, geliebt, sich aber dann von ihr abgewandt, als er Hermia kennen lernte. Helena sucht nun vergebens seine Liebe wieder zu gewinnen, Hermia aber weist den Demetrius von sich, weil sie den Lysander liebt, der ihr auch treu ist, bis er durch Puck's Versehen plötzlich seine Liebe der Helena zuwendet. Das geschieht in der letzten Scene des zweiten Aktes und ergiebt die komische Situation, daß jede der vier Personen jemand

bt, von dem sie verschmäht wird. So Helena den Demetrius, dieser ırmia, diese den Lysander und der wieder Helena. — Ganz dasselbe hauspiel finden wir auch bei Montemayor in jener Episode, die Silvagia r Erklärung ihres Liebeskummers erzählt. Einst hatte der Schäfer anio ihr seine Liebe zugewandt, und sie, die Unbeständigkeit des nglings nicht kennend, hatte ihm ihr Herz geschenkt. Dadurch tte sie aber die Eifersucht Ismenia's, der früheren Geliebten Alanio's, 'egt, die nun, um jenen zu strafen, sich dem Montano zuwendet d auch dessen Liebe gewinnt. Das bewirkt, daß Alanio seine liebte Silvagia verläßt und wieder Ismenia's Gunst sucht. So heißt in Kueffstein's Uebersetzung auf S. 37, nachdem erzählt ist, daß anio seine Neigung der Silvagia zugewandt und ihr Herz gewonnen ɔe:

Wenn aber die Noth, eine Erfinderin aller Sachen, wo man an allen Mitteln verzweifelt, selbige unverhoffet zu reichen pfleget, also entschlosse sich auch die ungeliebte Ismenia auff einen solchen Weg, daß ich [Silvagia] dieser Zeit mehrers nicht, als daß sie an selbigen ihr Leben lang nie gedacht hätte, wünschen wolte, und war dieser: Sie gestellete sich, als wäre sie jenem Hirten Montano, der sie lange Zeit vergebens bedienet hatte, und deß Alanio ärgster Feind ware, hold worden, zu versuchen, ob durch die gehlinge Veränderung sie den Alanio wiederumb auff ihre Meinung bringen möchte, als die wol wußte, daß ob zwar diejenigen Sachen, deren man am besten versichert zu sein vermeinet, fast jederzeit gering geschetzet werden, deren gehlinger Verlust gleichwol den Verliehrenden hoch zu Hertzen gehen pfleget: Als nun der Hirt Montano zu merken begunde, daß die schöne Ismenia seiner gegen deroselben so lang in Trew getragenen Lieb mit Gegenhuld zu erwideren ihr gefallen liesse, ist unaussprechlich die Freude, so er darob empfangen, und die embsigen Dienste, so er dere ohne Ablaß mit solcher Liebe und Fleiß geleistet, daß sie beynebens dem Unrecht, so ihr von dem Alanio war erwiesen worden, den Scherz in Ernst zu verändern und die Ismenia in ihne dermassen stark zu verlieben genugsam waren, daß sie nunmehr nichts höheres als den Montano und nichts wenigers als den Alanio zusehen begehrte, jenem auch solches unverzüglich, an diesem sich dadurch desto vollkommener zu rech[n]en entdeckt. Ob nun zwar der Alanio solches zeitlich warname, auch der Ismenia Lieb gegen seinen so grossen Feind im Herzen hoch empfunden, ließe er sich doch dessen Anfangs auß grosser Lieb gegen mir nichts mercken, bis nach etlich verwichener Zeit, bey steter Erinnerung, wie daß er selbsten seines ärgsten Feindes Wolfart befürdert, wie gar er auch nunmehr von derjenigen, so ihne weiland so hoch liebete, verachtet ward, der Zorn und Feindschaft bey ihme dermaßen überhand name, daß er des Montano Glück auff alle mügliche Weg zu verhindern sich bemühte, zu dessen Endung dennoch die Ismeniam aufs newe heimlich, mich hergegen weniger als zuvor zu bedienen, auch unsere gewöhnliche Zusammenkunfft gar selten zu besuchen

begunde. Damals ware die Lieb zwischen der Ismenia unnd dem Montano in ihren besten Würthen, hergegen name die meinige von Tag zu Tage ab, nicht zwar auff meinem Theil, als bey deren es allein der Tod wird wenden künnen, sondern bey ihme, als welcher der unbeständigste Mann ist, den ich jemaln zu sehen vermeinet, denn bloß an seinen Feinden sich zu rechen, weil selbiges nicht anders als durch Liebe gegen der Ismenia beschehen kunnte, unterließe er, wie vorhin mich zu besuchen. Folgends durch die kurze Abwesenheit von mir und Beywohnung der Ismenia verliebete er sich in jene wider und liesse mit Veränderung seines falschen Gemüthes mein trewes und aufrechtes ganz übel betrogen, darumben er zwar mit gleicher Müntz bezahlet wurde, sintemaln durch keine Dienst, Geschenk oder Jammerklag die Ismenia sich im geringsten bewegen oder von der inbrünstigen Lieb gegen dem Montano abwenden liesse.

Es sei mir gestattet bei dieser Situation einen Augenblick zu verweilen. Wir haben also hier ein durch treue Gegenliebe verbundenes Paar: Montano und Ismenia, und daneben zwei unglücklich Liebende: Alanio, der um Ismenia's Gunst wirbt, und Silvagia, die Alanio's verlorene Liebe wieder zu erlangen sucht; und wie ist die Anfangssituation des Sommernachtstraums? — Lysander und Hermia liebten sich gegenseitig, Demetrius sucht Hermia's Liebe zu erlangen, und Helena den untreuen Demetrius wieder für sich zu gewinnen. Wenden wir uns wieder zur Diana: Es trifft sich nun, daß Montano die Silvagia kennen lernt und bald, Ismenia vergessend, jener seine Neigung zuwendet. Hören wir, was Silvagia darüber berichtet (S. 39):

Als nun gehörter Massen ich in den Alanio, dieser in die Ismenia, selbige in den Montano verliebt ware, begab es sich, daß mein Vater mit dem Felnio, deß Montano Vatter, wegen etlicher Awen in Irrung geriethe, zu deren Beylegung sie etlichemal in unserm Hause zusammenkamen, und eben zu derselbigen Zeit der Montano in seiner Lieb gegen der Ismenia etwas zu erkalten begunde, nicht weiß ich, ob es auß übermäßigem von deren empfahenden Genaden (dardurch theils Ringverständige zu Verdruß beweget werden) oder auß Eifer wegen des Alanio fleißigem Dienen beschahe. Er sahe mich etlichemal die Heerde treiben, fieng an mir hold zu seyn und name folgends in wenig Tagen in solchen Fürnemen dermaßen zu, daß aller Anzeigung nach, ich den Alanio, er die Ismenia und sie ihme mehrers nicht als er mich lieben kunte .....

Montano also, vorher mit Ismenia im Einverständniß, verläßt sie, sodaß sie nunmehr vergebens seine Liebe sucht, er selbst aber wird von Silvagia, der er seine Liebe zugewandt, verschmäht. Im Sommernachtstraum sehen wir ganz entsprechend, wie in der letzten Scene des zweiten Aktes in Folge von Puck's Mißgriff Lysander, bisher

durch gegenseitige Liebe mit Hermia vereint, sich von ihr wendet, selbst aber von Helena, die er nun verfolgt, abgewiesen wird. So entsteht im Sommernachtstraum wie bei Montemayor eine furchtbare Verwirrung unter den beiden Liebespaaren: alle vier lieben, und alle vier sehen sich verschmäht. Montemayor weist noch ausdrücklich auf diese komische Verwickelung hin, indem er Silvagia erzählen läßt (S. 40):

> Dadurch denn das Venus-Kind eine wunderliche Zerrüttung anrichtete; denn sobald sich Ismenia in ein Feld begabe, gienge ihr der Alanio auff dem Fuß nach. Sobald der Montano seine Heerde außtriebe, kunte sich Ismenia keinen Augenblick säumen, ihne zu besuchen. Gienge ich mit meinen Schefflein in die Weid, war unverzüglich der Montano hinter mir, hergegen hatte ich keine Ruhe, biß ich den Alanio funde. Seltzam ware damaln anzuhören, was Gestalt Alanio seufftzend sagte: «Ey Ismenia», diese ruffte: «Ey Montano», welcher schrey: «Ey Silvagia», die stetigs sprache: «Ey Ey Alanio».

Wir hätten hier also in Montemayor's «Diana» sowohl die Anfangssituation des Dramas wie die durch Puck's Versehen herbeigeführte Verwirrung wiedergefunden.

Was nun den weiteren Verlauf der Geschichte anlangt, so hat Shakespeare ihn freilich ganz anders gestaltet als Montemayor. Dieser führt keineswegs je zwei der Liebenden zusammen, es tritt noch eine Schwester der Ismenia auf, Silvagia verreist, und dadurch tritt ein neuer Umschwung der Dinge ein; schließlich verflicht sich die Episode mit der Haupterzählung. Shakespeare konnte aber nicht mehr Personen für sein Drama brauchen. Eine solche Fülle konnte sich der Romanschreiber allenfalls gestatten; bei einem Drama wäre jede Uebersicht der Handlung dadurch verloren gegangen. Also dramatische Rücksichten zwangen den Dichter bei zwei Paaren stehn zu bleiben; andere — man erinnere sich daran, daß das Drama zuerst bei einer Hochzeit aufgeführt werden sollte — machten einen befriedigenden, glücklichen Ausgang nothwendig, und so ergab sich für Shakespeare das Weitere ganz von selbst: er mußte je zwei und zwei von den Liebenden zusammenführen. Die Unwahrscheinlichkeit aber, die der Erzählung Montemayor's anhaftet, beseitigte er durch Einführung der oben besprochenen Zaubermittel, die in der «Diana» an andern Stellen zur Anwendung kommen.

Wir wären somit zu dem Resultat gekommen, daß die Haupthandlung des Sommernachtstraums — denn das ist doch zweifellos die Geschichte der Liebespaare — aus Montemayor's «Diana» ent-

nommen ist, aber in der Hauptsache nicht aus der von Krauß dafür citierten Stelle, sondern aus der Geschichte, welche Silvagia im ersten Buche erzählt. Obwohl nach der Verwickelung des zweiten Aktes die Handlung sich völlig von jener Erzählung entfernt, dürfen wir nach keiner andern Quelle für das Folgende suchen; denn es folgt nur noch die Lösung des Knotens. Bereits im dritten Akte wird Demetrius wieder der Helena und Lysander wieder der Hermia zugeführt.

Nekrolog.

Mary Cowden Clarke.

Nach langer, treu durchgeführter Arbeit ist sie dem Gatten, dem Kameraden, der ihr helfend bei ihrem Lebenswerke zur Seite stand, zur ewigen Ruhestätte gefolgt. Ueber ihre äußeren Lebensbeziehungen berichtet die «Kölnische Zeitung» Folgendes:

> Die englische Schriftstellerin Mary Cowden Clarke, geborene Novello, ist auf der Villa Novello bei Genua im 89. Lebensjahre gestorben. Frau Cowden Clarke ist dem heutigen Geschlechte und namentlich den Shakespeare-Forschern hauptsächlich durch ihr geschätztes Nachschlagebuch *Concordance to Shakespeare* bekannt. Sie war das älteste unter den elf talentvollen Kindern des bekannten nach England eingewanderten italienischen Musikers und Gründers der großen Musikverlagsfirma Novello, und ihr verstorbener Gatte, der Schriftsteller Charles Cowden Clarke, war der Theilhaber dieses Geschäfts. Ihr Vaterhaus war in ihren Kinderjahren der Mittelpunkt eines vornehmen literarischen Kreises, und Mary Novello erbte ihres Vaters Vorliebe für Shakespeare, wie ihre Schwester Clara, die berühmte Sängerin, die Erbin seiner musikalischen Begabung war. Kurz nach ihrer Verheirathung begann die damals zwanzigjährige junge Frau die Arbeit für ihr Nachschlagebuch zu Shakespeare, die sie dann 16 Jahre lang unermüdlich fortsetzte. Das Buch erschien im Jahre 1845 und erwies sich als eine so gründliche Arbeit, daß es noch heute, nach mehr als 50 Jahren, seinen Platz behauptet.

Die Shakespeareaner aller Länder haben ihr für das mit so gewissenhafter Mühewaltung geschaffene Werk stets den wohlverdienten Dank gezollt, und selbst Bartlett's wunderbare Konkordanz (1894) wird den Namen von Mary Cowden Clarke nicht vergessen machen. Sie hat sich um die Shakespeare-Forschung wohlverdient gemacht.

Miscellen.

1. Zu Sonett CIV.

To me, fair friend, you never can be old.

So viel auch über Shakespeare's Sonette schon geschrieben worden ist, so ist doch nicht einmal über die grundlegende Frage der Abfassungszeit eine nothdürftige Einigung erzielt worden. Vielmehr gehen auch in diesem Punkte die Ansichten weit aus einander, je nachdem die Anhänger der verschiedenen Hypothesen William Herbert, Grafen Pembroke, oder den Grafen Essex oder den Grafen Southampton als Adressaten ansehen.

Sollte es nicht richtiger sein, unbeirrt durch irgend welche Theorien über den Freund der Sonette, oder über ihre Reihenfolge, zunächst jedes einzelne Sonett für sich ins Auge zu fassen, gleichsam unter die stilistische Lupe zu nehmen und nach einer unbefangenen und objektiven Prüfung der Merkmale und Kriterien die Abfassungszeit zu bestimmen?

Daß Shakespeare's Stil, wie der anderer Dichter, sich stetig verändert hat, wird wohl kaum noch bezweifelt werden. Wir können die einzelnen Phasen mit Hilfe derjenigen epischen und dramatischen Dichtungen verfolgen, deren ungefähre Abfassungszeit bekannt ist. Die metrischen Gepflogenheiten des Dichters haben sich bekanntlich im Ganzen mit einer solchen Stetigkeit entwickelt und gewandelt, daß mehrere Gelehrte daraus allein schon die Abfassungszeit der einzelnen Dichtungen zu bestimmen wagten. Das war nun allerdings vielfach wohl verfehlt und verfrüht; es ist aber zu hoffen, daß metrische und stilistische Kriterien kombiniert mit der Zeit einen recht sicheren Anhalt für die Chronologie ergeben werden.

Das 104. Sonett ist chronologisch besonders wichtig, weil es gerade drei Jahre nach dem Beginn der Bekanntschaft mit dem vor-

nehmen Jünglinge, den Shakespeare besingt, abgefaßt ist. Die Anhänger der Herbert-Hypothese (Thomas Tyler und Genossen) datieren es daher um 1601, Hermann Conrad dagegen, seiner Essex-Theorie zu Liebe, etwa 1591—92.

Was ist das Ergebniß einer objektiven Stiluntersuchung?

Wir kennen den Stil, den Shakespeare um 1601 schrieb, ziemlich genau: aus dem Hamlet, Julius Cæsar, aus Was Ihr wollt, aus Maß für Maß; andererseits kennen wir den Stil aus dem Anfang der neunziger Jahre: Titus Andronicus, Heinrich VI. Theil 2 und 3, Komödie der Irrungen, Venus und Adonis. Paßt das Gedicht in eine dieser beiden Perioden? Ich glaube kaum, daß ein Vorurtheilsloser, der mit Shakespeare's Stilentwickelung vertraut ist, die Frage nach einer der beiden Seiten hin bejahen wird. Die Schönheitsschwärmerei und das intensive Naturgefühl, welches sich in dem Sonette äußert, deutet auf eine verhältnißmäßig jugendliche Periode, aber nicht gerade in die Zeit der Erstlingswerke. Die einschmeichelnde Melodie der Verse, der Periodenbau, die Anwendung von Metaphern und Vergleichen verräth einen schon geläuterten Geschmack, eine schon gereifte Kunst, die dem Dichter von Heinrich VI. und Titus Andronicus noch nicht zu Gebote stand, die aber etwa dem Standpunkte des Sommernachtstraumes (1594), des Kaufmanns von Venedig (um 1595—96), der Historie von Richard II. (1595—96) entspricht.

Einen ziemlich jugendlichen Eindruck macht allerdings das Wortspiel in Vers 2:

when first your eye I eyed.

Aehnliches findet sich indessen noch in Richard II.:

IV, 1, 285: *Was this the face that fac'd so many follies?*

Das Verbum *eye* kommt in den frühesten Dichtungen (den drei Theilen von Heinrich VI., Titus Andronicus, Komödie der Irrungen, Romeo und Julia, Verlorene Liebesmüh, Die beiden Veroneser, Venus und Adonis, Lucretia) nicht vor; die ersten Belege finden sich im Sommernachtstraum und Richard II. — Am meisten charakteristisch ist der zweite Satz:

Three winters cold
Have from the forests shook three summers' pride;
Three beauteous springs to yellow autumn turn'd
In process of the seasons have I seen;
Three April perfumes in three hot Junes burn'd,
Since first I saw you fresh, which yet are green.

Eine ganz ähnliche Melodie des Verses klingt hier durch wie im Sommernachtstraum:

Four days will quickly steep themselves in night;
Four nights will quickly dream away the time . . . .

Aber auch einige Stellen aus Richard II. sind sehr ähnlich:

I, 3, 141: *Till twice five summers have enrich'd our fields.*
I, 3, 214: *Four lagging winters and four wanton springs*
End in a word.

Schon von Conrad ist ferner eine Stelle aus Romeo und Julia verglichen worden.

I, 2, 10: *Let two more summers wither in their pride.*

Eine ähnlich abundante und anschauliche, und doch verhältnißmäßig schlichte Ausdrucksweise dürfte schon in der Hamlet-Periode kaum noch vorkommen. Anmuthige Naturbilder sind in den Dichtungen der mittleren Zeit überhaupt selten und werden dann gewöhnlich in einer mehr preziösen, mythologisch stilisierten Sprache dargestellt. Der einzige, etwas preziöse Ausdruck in dieser Stelle ist das Wort *perfume*, welches in den frühesten Dichtungen allerdings nicht vorkommt, dagegen in mittleren und späteren nicht ganz selten ist (so z. B. schon in König Johann und der Zähmung der Widerspenstigen). Der «heiße Juni» wird in Heinrich IV., 1. Th. (II, 4, 397) noch erwähnt.

Im folgenden Satze ist der Vergleich mit der Sonnenuhr *(like a dial's hand)* charakteristisch, der sich in Dichtungen der zweiten Periode wiederfindet:

Rich. II, V, 5, 53: *like a dial's point.*
Lucr. 327 . . . *Or as those bars which stop the hourly dial,*
Who with a lingering stay his course doth let,
Till every minute pays the hour his debt.

(vgl. Heinr. IV., 1. Th., V, 2, 54; Rom. II, 4, 119).

In den letzten Versen des Sonetts fällt der Ausdruck *your sweet hue* auf, da Shakespeare in seinen späteren Dichtungen das früher öfters gebrauchte Wort *hue* vollständig meidet (zuletzt ausnahmsweise noch einmal in Haml. III, 1, 84 *native hue of resolution*).

Inhaltlich erinnern die letzten Verse an Betrachtungen über die Wirkung der Zeit, die außer in vielen anderen Sonetten besonders in Lucr. 939 ff., ausgesponnen sind, aber auch in Jugenddramen besonders häufig anklingen (z. B. Irr. II, 2, 71 ff., IV, 2, 57; Liebesm. *I, 1, 1*; Joh. III, 1, 324; Rich. II, I, 3, 229; Veron. III, 1, 243).

Alles in Allem zeigt dies kleine Gedicht nach Form und Inhalt durchaus das Gepräge der zweiten Periode (etwa 1593—97); und zwar erinnert es, sowohl in Gedanken wie in stilistischen Eigenthümlichkeiten und in der Darstellungsweise, am meisten an Dichtungen, die in die Jahre 1594—96 zu setzen sind. Es wird daher auf keinen Fall weit vom Ziele geschossen sein, wenn schon A. v. Mauntz in seiner Sonetten-Uebersetzung, S. 319, vermuthete, dies Sonett sei 1595 geschrieben worden.

Das Sonett kann sich daher ebensowenig auf Essex, wie auf William Herbert, Grafen Pembroke, beziehen. Denn Graf Essex war um die Zeit schon einige Jahre verheirathet (seit 1590), während der Freund stets als unverheirathet erscheint, jedenfalls zur Zeit der ersten an ihn gerichteten Sonette (drei Jahre vorher) unverheirathet gewesen sein muß. William Herbert aber war um die Zeit (1594—96) noch ein Knabe von 14 bis 16 Jahren, während der Freund drei Jahre vorher schon ein heirathsfähiger junger Mann gewesen sein muß.

Sehr gut paßt indessen diese auf stilistische Kriterien begründete Datierung zur Southampton-Hypothese. Der junge Graf Southampton war 1595 22 Jahr alt, also im blühendsten Alter. Shakespeare hatte ihm 1593 Venus und Adonis, 1594 Lucretia gewidmet, und in der Widmung zur Lucretia ihn seiner steten Liebe und ausschließlichen Hingebung versichert. Mit dieser Versicherung wäre es durchaus nicht vereinbar, wenn er um dieselbe Zeit, oder früher oder später, an einen anderen jungen Freund Sonette gerichtet hätte, dem er gleichfalls versicherte (No. 105, 3):

— — all alike my songs and praises be
To one, of one, still such, and ever so.

Mögen diese Verse vor oder nach der Lucretia-Widmung geschrieben sein, entweder die eine oder die andere Versicherung wäre eine Lüge, wenn der Adressat dieses und der meisten übrigen Sonette nicht Graf Southampton wäre. Diese einfache Schlußfolgerung scheinen sich die Anhänger der Herbert-Hypothese und die der Essex-Hypothese nicht klar gemacht zu haben. Ebenso wenig scheinen sie das 23. Sonett verstanden zu haben, in welchem der Dichter von seinen Büchern *(my books)* spricht, die «seine stumme Liebe geschrieben hat» *(O, learn to read what silent love hath writ)*: damit können gar keine anderen Bücher gemeint sein als Venus und Lucretia; es geht also auch aus diesem Sonette deutlich hervor, daß Graf Southampton der Freund ist.

Die erste Bekanntschaft Shakespeare's mit dem Grafen Southampton muß, nach der Venus-Widmung (Frühjahr 1593) zu schließen, etwa in's Jahr 1592 fallen, kaum früher, da der junge Dichter erst in diesem Jahre weiteren Kreisen bekannt wurde, da ferner die Venus-Widmung das Freundschaftsverhältniß noch im ersten Stadium zeigt.

Da kein anderer als Southampton der Adressat der Sonette 104 und 105 sein kann, da diese dem entsprechend um 1595 verfaßten Gedichte offenbar schon zu den späteren, wenn auch vielleicht nicht spätesten Gedichten gehören, so haben wir jetzt auch einen weiteren Anhalt, um die Dauer der Sonettperiode zu bestimmen. Wir werden danach annehmen dürfen, daß sie sich etwa von 1592, um welche Zeit Shakespeare mit Southampton bekannt wurde, bis ungefähr 1596 erstreckt hat. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, daß einzelne Sonette noch später verfaßt sind.

Dies Ergebniß weicht sowohl von Hermann Conrad's Ansatz der Sonettperiode, wie von der Theorie Tyler's erheblich ab. Nach Conrad hätte die Sonettperiode etwa 10 Jahre umfaßt (von 1589—1599); nach der Theorie Tyler's aber wären die meisten Sonette in die Jahre 1598—1601 zu verlegen. Unsere Ansicht liegt ungefähr in der Mitte zwischen beiden. Sie stimmt vollkommen zum Zeugniß von Francis Meres (Sommer 1598), welcher schon handschriftlich verbreitete Sonette Shakespeare's kannte.

Unsere Datierung stimmt ferner durchaus zu dem, was aus Shakespeare's Dramen über seine Neigung zur Sonettendichtung zu entnehmen ist. Die (um 1593—94 verfaßten) Jugenddramen Verlorene Liebesmüh, Romeo und Julia, Die beiden Veroneser zeigen mit ihren eingestreuten Sonetten die Vorliebe für diese Dichtungsart auf der Höhe. Aber Bassanio, Orlando, Silvius, Claudio, Benedikt, Orsino, Othello, Roderigo dichten keine Sonette mehr, von Prinz Heinz oder Hamlet ganz zu geschweigen. Zuletzt findet sich ausnahmsweise noch einmal in Heinrich V. ein Sonett als Epilog; in mittleren Dramen wird sonst die Mode der Sonettendichtung schon lächerlich gemacht, so in Lust. W. I, 1, 206; Viel Lärm V, 2, 4; Was Ihr wollt III, 4, 25; Heinr. V., III, 7, 42; Ende gut IV, 3, 355: nur komische Figuren oder untergeordnete Persönlichkeiten wie Junker Spärlich, der Dauphin Louis, Parolles, Malvolio, oder das Kammerfräulein Margarete in Viel Lärm um Nichts schwärmen jetzt für Sonette und in Sonetten und sprechen davon.

Ueberhaupt dauerte ja die Mode der Sonettendichtung nur ungefähr von 1592—1596. Die Renaissance des Sonetts begann mit der

Veröffentlichung der Sonette Sidney's und Daniel's (1591—92). Dann folgten sehr bald Lodge, Constable, Drayton, Giles Fletcher, Spenser mit ihren Sonettenammlungen, die sämmtlich vor 1596 fallen. In den letzten Jahren der Königin Elisabeth ist kein einziger Sonettenkranz von einiger Bedeutung veröffentlicht oder gedichtet worden.

Und Shakespeare allein, der größte unter Allen, sollte hinter seinen Zeitgenossen hinterdrein gehinkt sein und erst begonnen haben, seine Liebes- und Freundschaftssonette zu dichten, als nach seinem eigenen Zeugnisse die Sonetten-Dichtung schon aus der Mode und etwas lächerlich war — zu einer Zeit, wo er in seinen Dramen kaum noch ein Sonett anzubringen wagte?

Diese Annahme, zu der die Herbert-Theorie ihre Anhänger gezwungen hatte, ist ebenso gewagt wie die entgegengesetzte, daß er, der von Haus aus wenig gebildete Dichter seinen Zeitgenossen in der Anwendung dieser kunstvollen Dichtungsart voraus gewesen.

Die einzige natürliche Annahme ist vielmehr, daß er im Jahre 1592 der literarischen Mode sofort folgte und aus einem Schüler (Sidney's, Daniel's, vielleicht auch Constable's) sehr bald ein Meister wurde.

Ich habe diese Auffassung in meiner Schrift: William Shakespeare's Lehrjahre, S. 149 ff., noch genauer begründet.

G. Sarrazin.

II. Aufschluss über «Pyramus und Thisbe in Schweden».

Unter der Ueberschrift «Zwei Shakespeare-Probleme» hatte ich in Band XXXIII, S. 274, des Jahrbuchs «zwei Anfragen an Kenner» vorgelegt. Die erste Angelegenheit, eine fragliche und doch wenig besprochene Hamlet-Stelle betreffend, ist wohl mit der meinerseits versuchten und der dazu dargebotenen Leo'schen Erläuterung erledigt. Die andere bezog sich auf ein altes schwedisches Thisbe-Stück, das im Sommer 1897 auf dem Theater der «Skandinavischen Ausstellung» zu Stockholm wiederholt, das erste Mal vor gar urtheilsfähigen Persönlichkeiten, aufgeführt worden und mit Shakespeare's Sommernachtstraum unmittelbarste Verbindung besitzen sollte. Der Herausgeber des Jahrbuchs ließ nun den geeigneten Augenblick, der Sache nachzuspüren bez. sie aufzuspüren nicht vorübergehn, spannte sofort seine Konnexionen in Schweden an und erlangte glücklich eine authentische Kopie jenes Dramas. Selbige ward mir eingehändigt und dazu ein kurzer

Entscheid der Frage für diesen Ort erbeten. Jedoch will ich den mir freundlichst zur Verfügung gestellten Raum nicht vergeuden. Um so getroster kann ich auf eingehende Darlegung verzichten, als, wie ich sogleich annahm — und nach baldiger mündlicher Rücksprache auch Prof. Leo, — jenes Volksstück mit der burlesken Rüpel-Persiflage Shakespeare's nicht den geringsten äußern oder innern Zusammenhang aufweist. Deshalb diene nur Folgendes zur Aufklärung:

Der Text liegt uns augenblicklich in einem sauber geschriebenen Manuskriptbuche von ca. 90 (beiderseitig beschriebenen) Blättern vor, das auf Anlaß Prof. Leo's in Schweden an Ort und Stelle angefertigt wurde und sich nun in seinem Besitze befindet. Ernst Meyer in Upsala bemerkte (unter dem 11. November 1897) brieflich dazu, «daß 1. das einzige bekannte Original-Manuskript zu *Tisbe* sich in der Königl. Bibliothek zu Stockholm befindet, daß 2. das gedruckte Buch freilich selten sei, aber lange nicht unmöglich zu finden, jedenfalls aber gegenwärtig bei den Antiquaren nicht vorräthig zu sein scheine (neu wird man es nicht haben können), und daß 3. die Abschrift in Upsala nach dem Exemplar der hiesigen Universitäts-Bibliothek gemacht ist. Des Näheren verweise ich auf das Vorwort.» Dieses letztere nun, im Februar 1863 zu Upsala ausgearbeitet, unterrichtet mit ziemlich gründlicher literarischer Kenntniß über die Geschichte dieses alten Stücks, das einer Notiz vor dem Personenverzeichniß zufolge 1610 zu Arboga, 1615 zu Karlstadt, 1626 Februar zu Upsala aufgeführt worden ist. Der Herausgeber unterläßt dabei auch nicht, die internationalen Beziehungen der Fabel des Dramas aufzudecken, namentlich zu Rondelet und des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig bekanntem Lustspiele vom Bramarbas Vincentius Ladislaus. Obzwar nun bei Erwähnung des letzteren Dichters, der Zeitgenosse William Shakespeare's und mit ihm mannigfach verknüpft ist, ein Vergleich von A Midsummer Night's Dream nebst seinem antikisierenden Zwischenspiele so nahe lag, fällt dies ganz aus dem Gesichtskreise von C. Eichhorn, der seinen «Neudruck» (Upsala, tryckt hos P. Hanselli 1863) wie folgt betitelt: *En Lwstigh Comœdia vidh nampn* Tisbe *af Magnus Olai Asteropherus från Arboga. Efter den enda kända handskriften utgifven.* — Die vergleichende Geschichte der Literatur, des Drama und des Theaters kann daran mancherlei lernen — die Shakespeare-Forschung nicht. Ludwig Fränkel.

III. Zu Shakespeare's Richard III.

Eine der gewaltigsten Scenen Shakespeare's ist ohne Zweifel jene, da der nachmalige König Richard III. an der Bahre des von ihm ermordeten Heinrich VI. mit Lady Anne, die er durch die Ermordung des Prinzen Edward von Wales gleichfalls zur Wittwe gemacht hat, zusammentrifft, und unbeirrt durch die Ausbrüche ihres Zornes und ihrer Verachtung ihr seine Liebe gesteht. Auf dem Höhepunkte dieser Scene sagt Gloster:

If thy revengeful heart can not forgive,
Lo, here I lend thee this sharp-pointed sword;
Which if thou please to hide in this true breast,
And let the soul forth that adoreth thee,
I lay it naked to thy deadly stroke,
And humbly beg the death upon my knee.
[Lays his breast open].
Nay, do not pause; 'twas I that killed your husband.
[She offers at it with his sword.]
But 'twas thy beauty that provoked me.
Nay, now despatch; 'twas I that killed King Henry,
[She again offers at his breast.]
But 'twas thy heavenly face that set me on.
[She lets fall the sword.]
Take up the sword again, or take up me.

Die Situation Richard's III. gehört zu jenen bei Shakespeare, welche am meisten in der späteren dramatischen Literatur nachgeahmt wurden. Das Vorbild dieser Scene scheint uns in einer Novelle der Hecatommithi des italienischen Novellisten Giambattista Giraldi Cinthio (1565), welchem Werke Shakespeare bekanntlich auch den Stoff zu Maß für Maß und Othello entnahm, vorzuliegen.

Diese Novelle (Introd. N. 4) erzählt, daß sich ein junger Kavalier, Africano, in eine Courtisane, Filene, verliebte und auch ihren Liebesbetheuerungen Glauben schenkte. Zum Zeichen ihrer Liebe giebt sie ihm ein prachtvolles Schwert. Ist Africano's Neigung wahr, so ist es jene Filene's durchaus nicht; sie unterhält hinter seinem Rücken ein Liebesverhältniß mit einem Anderen. Africano wird darauf aufmerksam gemacht, eilt in der Nacht zu ihr, und findet seinen Argwohn bestätigt. Er erklärt ihr nun, daß Alles zwischen ihnen zu Ende sei, und zum Zeichen des endgiltigen Bruches giebt er ihr das Schwert zurück, das sie ihm geschenkt hatte. Bei dieser Gelegenheit spricht sie Folgendes: «Ich flehe dich an, mein Gebieter, daß du die Treue, mit der ich dich liebe, anerkennen, und die Grausamkeit deines

Herzens lindern mögest. Wenn du mir aber dennoch Feind sein willst, so ergreife dieses Schwert, jage mit eigenen Händen den müden Geist aus diesem Leibe, und sühne die Schmach, die durch mich auf dich gekommen ist, denn indem ich in deiner Gegenwart, durch deine Hand sterbe, ist mein Tod ein glücklicherer als der aller anderen Frauen.» Diese Worte rühren den Jüngling, und er verzeiht der Courtisane, die ihn in der Folge noch mehr betrügt.

Die Rolle Richard's spielt in der italienischen Novelle eine abgefeimte Gaunerin, und die Uebereinstimmung der beiden Stellen wird durch die sich deckenden Charaktere der Sprechenden eine noch auffallendere. Weder Richard noch Filene meinen es aufrichtig.

Eine zweite weniger eklatante, aber immerhin der Beachtung würdige Analogie zu Shakespeare's Scene findet sich bei Bandello, der uns in der 22. Novelle des II. Theiles (1554) eine ähnliche Situation vorführt. Auch hier ist es eine Frau (Lionora Macedonia), welche, von Liebe zu einem Manne überwältigt, den sie Jahre hindurch von sich gewiesen, diesem das Schwert aufdrängt, damit er sie durchbohre. W.

IV. Betreffs der Wintermärchen-Bearbeitung von Emil Palleske.

Im letzten Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (XXXIII, S. 270), also im Jahre 1897, macht mir Reinh. Mosen den Vorwurf, ich hätte seinem Vater Julius Mosen und Ad. Stahr die gemeinsame Verfasserschaft der Wintermärchen-Bearbeitung zugeschrieben, die thatsächlich auf Emil Palleske's Konto entfalle. Allerdings besagte etwas Derartiges eine bezügliche Bemerkung in meiner Lebensskizze Adolf Stahr's, wie sie in der Allgem. dtsch. Biogr. XXXV, 404 steht. Aber in derselben Encyklopädie, Band XXXVI, S. 797, d. h. bereits im Jahre 1893, wurde folgende Berichtigung abgedruckt:

> Band XXXV, S. 404, Z. 23 ff. v. o.: Nach gütiger Mittheilung des Herrn Oberbibliothekars Dr. Mosen in Oldenburg stammt diese Bearbeitung des Wintermärchens dennoch wirklich von Palleske, wie dieser in einer «Thal, 30. Mai 1880» datierten öffentlichen Erklärung in der Weserzeitung feststellte, damit nicht «eine so unbedeutende Arbeit, die das Original nicht produktiv umgestaltet», versehentlich länger Stahr und Mosen zugeschrieben werde. L. Fränkel.

Diese Richtigstellung ging damals Herrn Oberbibliothekar Dr. R. Mosen zu; übrigens dürfte sie ihm in seinem Amte auch ohnehin kaum ent-

gangen sein: ich bin also gegenüber seinem Tadel gedeckt. Diese heutigen Zeilen aber beabsichtigen nicht nur, den Thatbestand klarzustellen, sondern auch dem tüchtigen Palleske mit zu seinem guten Rechte zu verhelfen, das ich ihm selbst in meinem Stahr-Artikel verkürzt hatte. Um so mehr, als seine schönen Verdienste, als wandernder Rhapsode Shakespeare's Bekanntschaft und Verständniß im deutschen Volke zu fördern, fast nirgends, auch im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft nicht, Beachtung und Dank gefunden haben. Außerdem hat er, der 1845—51 als Charakterdarsteller des Oldenburger Hoftheaters mit Stahr und Mosen in enger Verbindung stand und dadurch jenes Versehen verschuldet haben mag, erwähnte Erklärung loyal fünf Monate vor seinem Tode abgestattet.

Ludwig Fränkel.

V. Erklärung.

Herr Professor Dr. Conrad hat sich durch die Schlußworte einer kleinen Revue im letzterschienenen Bande des Jahrbuchs: «Shakespeare und Börne», verletzt gefühlt, und ich will das gern an hiesiger Stelle bedauern, obwohl ich erstens nicht voraussetzen konnte, daß ein in der Literatur so tüchtig fundierter Gelehrter wie Herr Prof. Dr. Conrad solchen Ausspruch über einen Börne thun würde, und obwohl zweitens in einer Parallele, wie ich sie angewandt habe, eine persönliche Beziehung nie liegen kann. Was ich geschrieben, heißt: ein Börne kann sich ein derartiges Urtheil gefallen lassen, wie der Mond es ruhig erdulden könnte, wenn ein unter ihm Stehender ihn schelten wollte. — Der Ausspruch: «Kommt der Berg nicht zum Propheten, so muß der Prophet zum Berge kommen» — angewandt auf zwei Personen, involviert doch nicht, daß die eine ein Prophet, und die andre ein Berg sein müsse!

F. A. L.

Literarische Uebersicht.

Gossip from a Muniment-Room. Being passages in the lives of Anne and Mary Fytton 1574 to 1618. Transcribed and edited by Lady Newdigate-Newdegate.

Unter obigem Titel ist 1897 bei David Nutt in London ein Buch erschienen, das in England sehr anerkennend besprochen worden ist und auch in Deutschland von denjenigen mit Freude begrüßt werden dürfte, die Literatur, Sprache und Lebensgewohnheiten der Elisabethischen Zeit zu ihrem Studium machen.

Die Heldin des Buches — eine Frau, seit 1603 Lady, Anne Newdegate, geb. Fytton — hat während ihres Lebens, 1574 bis 1618, Briefe von Verwandten, Bekannten, Freunden und Freundinnen gesammelt, welche zusammen mit einigen Schriftstücken von ihrer eigenen Hand, nach ihrem Tode in das Familienarchiv zu Arbury wanderten und dann wieder aufgefunden wurden von der Gattin des jetzigen Generallieutenants Sir Edward Newdigate-Newdegate, welcher in 8. Generation direkter Nachkomme obiger Lady Anne Newdegate ist. Die Schriftstücke sind entziffert, nach der Zeitfolge geordnet und — mit erläuternden Bemerkungen versehen — in ein Buch zusammengetragen, dessen äußere Ausstattung nach Schnitt, Papier, Druck u. s. w. im Stile der Quartos und Folios gehalten ist. Sogar einige Kopfleisten jener Drucke haben ihre Auferstehung gefeiert.

In dieser ansprechenden Form bietet das Buch auch ansprechenden Inhalt; denn die wortgetreue Wiedergabe der meisten Briefe versetzt uns gleichsam mitten hinein in das tägliche Leben und die Anschauungsweise der gebildeten Zeitgenossen Shakespeare's. Wir stehn erfreut vor dem Lebensbilde einer pflichtgetreuen Land-Edelfrau, die anscheinend nicht auf den Bahnen gewandelt ist, welche in jener leichtlebigen Zeit so oft von ihren Zeitgenossinnen, z. B. auch von ihrer Schwester Mary, eingeschlagen wurden.

Ein Sir Edward Fytton (1550—1605 oder 1606) und dessen Gattin, geborene Lady Holtcroft, hatten zwei Töchter und zwei Söhne. Das Schicksal der letzteren kann übergangen werden; dagegen folgen wir mit lebhaftem Interesse Allem, was sich auf die Erlebnisse der beiden Töchter bezieht. Die ältere, Anne, wohnte als Shakespeare's Zeitgenossin auch in dessen heimathlicher Grafschaft Warwickshire, und auf die jüngere, Mary, hat man bekanntlich die zweifelhafte Ehre zu wälzen versucht, ihre Identität mit der «schwarzen Frau der Sonette» nachweisen zu wollen.

Anna Fytton, im Oktober 1574 geboren, wurde schon im April 1587 als noch nicht 13jähriges Kind verheirathet mit dem 16jährigen John Newdegate, späteren

Besitzer von Arbury in Warwickshire, das jetzt noch Erbsitz seiner direkten Nachkommen ist. Er wurde 1603 als Sir John Newdegate in den erblichen Adelstand erhoben.

Wie die Sitte, oder vielmehr Unsitte, urtheilslose Kinder durch das Eheband auf Lebenszeit an einander zu fesseln, in jenen Tagen allgemein herrschend war, bezeugt eine Stelle aus dem Testamente, welches Lady Anne 1610 als Wittwe verfaßt hat: — — — — *And I charge William Withall that my eldest sonne be not married before hee be Sixteene yeares oulde at the least, and not then nor ever against his owne Will and good likinge by anie interest challenged over him by my righte . . . .*

Obgleich ihre eigene Ehe glücklich verlaufen zu sein scheint, so hatte sich doch das klare Mutterauge der edlen Frau nicht den Gefahren vorschlossen, welche ihren Kindern aus Zwangsehen in zu jugendlichem Alter entstehen konnten. Uns freilich — den jetzt Lebenden — ist auch das von ihr bestimmte Mindestalter nicht hoch genug bemessen.

Nach der Hochzeitszeremonie wurden die verheiratheten jungen Leute — man könnte sagen Kinder — wieder getrennt, bis sie sich 1595 oder 1596 als Herr und Herrin von Arbury niedersetzten. Die jüngere, am 24. Juni 1578 geborene Schwester Mary wurde 1595 Hofdame (*Maid of Honour*) der Königin Elisabeth in London. In Arbury empfing und sammelte Lady Anne die vorliegenden Briefe, welche uns den Lebenslauf der beiden Schwestern von 1595 ab vor Augen führen.

Die Schriftstücke bilden nur die eine Seite des drei Jahrhunderte zurückliegenden Schriftwechsels und würden uns größtentheils unverständlich bleiben, hätte es Verfasserin nicht verstanden, die Lücken trefflich auszufüllen. Ihre Zwischenbemerkungen bilden einen sehr wesentlichen Theil des Buches, zeugen von sorgfältigem Durchforschen anderer Quellen und werfen in ihrer knappen, objektiven und doch bescheidenen Sprache klares Licht auf viele dunkle Stellen, deren nur sehr wenige unaufgeklärt geblieben sind.

Vervollständigt wird das Buch durch die Beigabe eines Doppelbildes und zweier Einzelbilder von den beiden Schwestern; doch wird Verfasserin zu beweisen haben, daß es wirklich die Bilder der beiden Fyttons sind, weil F. H. Furnivall in *The Theatre* vom 1. Dezember 1897 dieses bestritten hat.

In Bezug auf die Sprache der Briefe wird die bekannte Thatsache neu bestätigt, daß es in jener Zeit Rechtschreibungsregeln noch nicht gegeben hat. Jeder schrieb die Worte so nieder, wie deren Aussprache in seinem Ohre erklang (phonetisch). Die gebräuchlichsten Wörter werden verschieden buchstabiert, oft in demselben Satze, z. B. do-doe-doo für do — besonders aber die Namen, z. B.: Arbery-Arberri-Arberie-Arberye-Erbery für Arbury u. s. w. u. s. w. Ferner erkennt man Lilli'schen Einfluß in dem überschwenglichen Stile fast aller Schreiben. Von Sir William Knollys möchte man fast glauben, daß Venus und Adonis und andere frühe Werke Shakespeare's, auch einige Sonette, auf seine Schreibweise eingewirkt haben. Zwei Korrespondenten sind noch Euphuisten vom reinsten Wasser. Ein gewisser Hen Carye z. B. schreibt im Jahre 1596, kurz ehe er sich zur Nachtruhe begiebt: *Longeinge so much as I doe to heare of yor good agreement wth the Contrye life I have persuaded my Comforteless Eyes to watch till my hand might discover my desire to be satisfied therein* etc. etc.

Ein zweiter, ein Herr Francis Beaumont, hat eine ganze Reihe von Briefen an Lady Anne geschrieben, in denen der Euphuismus seine vollendetsten Blüthen treibt. Wir lesen in der *Academy* vom 30. Oktober 1897 über ihn: *Francis Beaumont of Bedworth's letters are, from a literary point of view, the most interesting of the book, for Master Beaumont possessed no despicable powers of expression, and was an accomplished though belated Euphuist.* — Einige Proben seiner Schreibweise werden unten folgen.

Der Inhalt des Buches zerfällt in sieben Kapitel: 1. *Court and Country Life.* 2. *Mary's Downfall and Disgrace.* 3. *The Leveson Letters.* 4. *Widowhood.* 5. *Friendship.* 6. *Courtship.* 7. *The Valley of Death.*

Die Reihe der Briefe wird eröffnet von Arabella Stuart, die ihres späteren tragischen Geschickes wegen in der Geschichte bekannt ist. Der Brief, unterschrieben: *Your assured frende Arbella Steward,* datiert vom 14. März ohne Jahr — muß aber geschrieben sein, ehe Lady Anne[1]) nach Arbury gegangen war, und ist erwähnenswerth als Beweis für die hohe soziale Stellung der Fytton's.

Das nächste Schreiben von Hen Carye, dessen Persönlichkeit nicht hat festgestellt werden können, ist schon nach Arbury gerichtet: *To my honorable fayre Mris Newdigate theise at Arbury.*

Dann folgt eine Reihe von Briefen, die sich durch mehrere Kapitel hinziehen und Aufschlüsse über das Leben der beiden Schwestern geben. Schreiber derselben ist ein Sir, oder seit 1603 Lord, William Knollys, Hausmarschall (*Comptrollor of the Household*) der Königin Elisabeth und lebte bei Hofe in London. Der Vater der beiden Töchter, Sir Edward Fytton, war sein Freund und hatte ihn gebeten, sich der 17jährigen, zur Hofdame (*Maid of Honour*) ernannten jüngsten Tochter Mary anzunehmen, was Ersterer gern versprach: *I will no ffayle to ffulffill your desyre in playing the Good Shepperd & will to my power deffend the innocent lamb ffrom the wolvyshe crueltye & fox-like subteltye of the tame bests off thys place — — — — — — —. I will wth my councill advyse your ffayre daughter, wth my true affection love hyr and wth my sword deffend hyr yff need be, hir inocency will deserve yt and hyr vertue will chaleng yt at my hands and I will be as carffull off hyr weldoing as yff I wear hyr true ffather* etc.

Wie lange seine Vater-Regungen andauerten, ist nicht zu ersehen; jedenfalls aber haben in seinem nächsten Schreiben seine Gefühle schon eine Aenderung erlitten. Der 50jährige Herr, obgleich mit noch älterer Frau verheirathet, drückt theils in Parabeln, theils mehr offen der Lady Anne seine Liebe zu ihrer jungen Schwester Mary und seine Hoffnung aus, letztere dereinst als Gattin heimführen zu können. Dabei spielt er ziemlich deutlich auf die Ungeduld an, mit der er seine Erlösung von den ihn fesselnden Ehebanden ersehnt: *The ffayrest fflowers off our gardens be blasted, yours in the budd by some unholsome easterly wynd* (Lady Anne's erste Mutterhoffnungen waren getäuscht worden), *myne in the leaffe by the hoare ffrost, and the dyfference ys that by cause the wynd maye change your hopes maye revyve & by reason of the contynuall ffrosts my lookyng ffor eny ffrute off my garden ys in vayne, unles the old tree be cut down & a new graff off a good Kynd planted* etc.

---

[1]) Sie wurde erst 1603 Lady, wird aber der Kürze halber immer Lady Anne von mir genannt.

Die junge Hofdame Mary scheint dem alten Bewerber bis etwa 1598 nicht viel Hoffnung auf Erhörung gegeben zu haben. In einem Briefe, der vor der Taufe von Lady Anne's ältester Tochter geschrieben ist, heißt es: — — *My hopes are myxt wth dispayre & my desyres starved wth expectation, but wear my enjoying assured, I could willinglye endure purgatorye ffor a season to purchase my heaven at the last. But the short warning, the distemperature off my head by reason off the toothake & your systers going to bed wthout bydding me godnight will joyne in one to be a means that ffor this tyme I will onlye troble you wth these ffew lynes skribled in hast, and wishing you all happynes a good delyverye of your burden, and your syster in the same case justiffyable, I leave you to Gods good protectyon, myself to your dearest systers true love & hyr to a constant resolution to love hym onlye who cannot but ever love hyr best* etc.

Den dunklen Punkt in diesem Schriftwechsel hat die Verfasserin nicht aufklären können, daß nämlich der alte Herr so offen, bei Lebzeiten seiner Frau, um die Hand einer anderen jungen Dame werben und der letzteren ehrenhafte Schwester solche Werbung anhören und — wie es scheint — sogar unterstützen konnte. Geistige, oder körperliche, für unheilbar gehaltene Krankheit der Lady Knollys dürfte als Erklärung gelten können und, wenn wir die Parabeln des alten Herrn richtig verstehn, so dürfte auch Unfruchtbarkeit seiner Frau die «Winters Kälte» gewesen sein, über die er wiederholt, so auch im nächsten Briefe an Lady Anne klagt: *Yt ys true that wynter's Cold ys th murtherer off all good ffruts in wch clymat I dwell and doe accompt yt as a purgatorye,* etc. — — — — *from wch to be delyvered synce there ys no meanes but the devout prayers & orasynes off my good ffrends,* etc. — — — — *& that once I maye be so happye as to ffeele the pleasing comffort off a delightfful summer wch I doubt not will yeald me the deserved frute off my constant desyres* etc. etc.

Also der Wunsch, à tout prix legitime Nachkommenschaft zu haben, scheint in jener Zeit solche, nach unseren Begriffen anstößige Werbungen vollgültig entschuldigt zu haben (vgl. Shakespeare's Sonette 1—17).

Lady Anne's älteste Tochter wurde den 7. Mai 1598 geboren. Unter den eladenen Pathen befindet sich auch Sir William, der die junge Mutter fortan in einem Schreiben mit «my Gossepp» anredet. Gelegentlich seiner Entschuldigung, icht zur Taufe kommen zu können, ertheilt er an Lady Anne einen Rath, von elchem die Verfasserin sagt: *that is not usually considered one of the duties of od-parents.* Sir William bittet in diesem Briefe zuerst, als Namen des Kindes en wählen zu wollen, von welchem Lady Anne sich denken könne, daß er ihm m liebsten sei, und fährt dann fort: *I shold like nothing that you playe the nurse ff you wear my wyffe;* aber Lady Anne hat sich weder durch diese, noch durch erschiedene andere Abmahnungen abhalten lassen, die theuerste Mutterpflicht bei llen ihren Kindern zu erfüllen.

Auf die Taufe beziehen sich weitere Briefe ihres Großoheims Francis Fytton, hres Vaters Sir Edward Fytton und ihrer Mutter Lady Alice Fytton, die ebenfalls Pathenstelle bei dem Kinde übernommen hatte. Die Anreden und Unterschriften n allen ihren Briefen genügen schon, um die Liebe zu beweisen, welche Lady Anne seitens aller ihrer Verwandten genoß. Wir lesen: *Good Nan — My good Nan — Mine owne good neece — Thy truest friend — I will love thee and ever remeane moar thine then my owne — Your lovyng mother — Your owne uncle & affectionat frend to all my powere* etc. etc.

Aus der Mutter Brief ersieht man, daß diese sich ihrer Tochter Mary wegen bereits im Jahre 1598 Sorgen gemacht hat: *If you heer any thynge of your sister I pray you let me know, for I never harde ffrom her synce.*

Lady Anne erfüllte den von Sir William angedeuteten Wunsch und gab ihrem Kinde den Namen Mary.

Auch mit Fernerstehenden war Lady Anne auf dem denkbar besten Fuße. Sie hat ausgiebigen Gebrauch von der Sitte ihrer Zeit gemacht, sich mit befreundeten Personen in ein Verwandtenverhältniß oder in eine andere vertraute Lage hinein zu ernennen. Mit Sir William Knollys nannte sie sich «Gossepp»; einen alten Sir Fulke Greville hatte sie zu ihrem Herrn (*master*), sich selbst zu seiner Dienerin ernannt. Der Anfang seines Dankbriefes (vom 20. August 1599) ist in dieser Beziehung bezeichnend: *Deere esteemed & best beloved servant, All ye words in ye world cannot suffyciently expresse ye joy & comfort I take in bearyng ye tytle & name off your M^r^* etc. etc. — Mit den Damen Elisabeth Nevill, Lady Gray, Mildred Looke, Lady Maxay und Lady Ashburnham hatte sie Schwesterschaft gemacht (um mich modern auszudrücken) und mit einem alten Vetter Sir Richard Leveson, nannte sie sich gar «Mann» und «Frau» — in allen Ehren, wenigstens redet er sie dauernd in seinen Briefen an: *Sweet Nan — Sweet wyff — My dear sweet wyff* — und läßt zum Schluß ihren wirklichen Gatten und einmal auch alle unsere Kinder grüßen.

Mary Fytton — nach den Bildern zu urtheilen, die sie im Alter von 15 und 23 Jahren vorstellen sollen — war ein hübsches, man kann fast sagen, schönes Mädchen von stattlicher schlanker Figur, mit dunkelblonden Haaren und hellblauen (*grey*) Augen. Bis 1600 erfreute sie sich der Gnade der Königin und spielte eine gute Rolle bei Hofe. Ein einziger Brief von ihr an ihre Schwester ist vorhanden, der die zärtlichste Schwesterliebe bezeugt, gleichzeitig aber auch eine geringere Bildung, wenigstens im Briefschreiben, als die der Lady Anne. Auch mit ihrem alten Verehrer Sir W. Knollys scheint sie auf gutem Fuße gestanden zu haben; aber von einem Eheversprechen verlautet nichts — kann auch eigentlich nichts verlauten, da der alte Werber noch verheirathet war — im Gegentheil: Mary dürfte ihn nur eben hingehalten haben; denn der alte Herr schreibt etwa 1609 an Lady Anne: *the best news I can send you ys that your syster ys in good health & going to the Court w^t^hin 2 or 3 dayes, though I think she could be better pleased to be w^t^h hyr best syster uppon some conditions. Hyr greatest feare ys that while the grasse groeth the horse maye starve, & she thinketh a byrd in the bushe ys worth 2 the hand. But both she and I must have patience & that will bring peace at the last* etc. etc., oder im nächsten Briefe: — — — — *especiallye in your well wishing to me in a matter w^c^h most emported me, w^c^h I think will be cleare extinguished, though I leave nothing on my part to be donne for the contynuaince thereoff* etc.

Inzwischen spielte zwischen Mary Fytton und William Herbert, später Earl von Pembroke, ein Liebesdrama, welches aus Th. Tyler's Sonnets bekannt ist. Mary Fytton wurde behufs ihrer Entbindung zuerst zu einer Lady Hawkyns gebracht, dann von ihrem Vater in geheimer Reise nach Cheshire weggeschafft, wodurch sie weiterer Bestrafung durch die Königin entging. Nur von Hofe wurde sie in Ungnade verbannt. Später muß sie oft und viel bei ihrer Schwester in Arbury gewesen sein. Ihr Großoheim Francis Fytton schreibt an Lady Anne über diese Angelegenheit am 24. Mai 1601: — — — — *I suppose your father by*

his stolne jorney into Chesshy (re) [unknowne to me] hathe acquainted you wth somethinge concernynge yor Syster's estate. Howe true I knowe not for I fynd haltinge wth me in theyr courses for her etc.

Das Verhältniß Mary Fytton's mit ihren Verwandten scheint durch den Vorfall nicht wesentlich beeinträchtigt worden zu sein. Auch ihr alter Verehrer, Sir W. Knollys, begann seine Werbungen von Neuem, jedoch ohne Erfolg. Es liegen noch drei Briefe von ihm vor — deren letzter an «My La: Newdigate» gerichtet ist, also frühestens Juli 1603 geschrieben sein muß. Es heißt darin: — — — — — *desyrous still to cherish all the branches off that roote into the wch my unchangeable love was so ffyrmlye ingraffed. What yt was your selff & the world dyd know, but what yt ys my hart onlye ys sensible off, yeat maye I boldlye saye no earthlye creature ys M^rs off my Love, nor ys like to be, as not willing to trust a woman wth that wch was so treulye gyven & so undeservedlye reiected.* (1605 heirathete er bereits eine Andere.) Dann weiter: *you may guesse at my meaning, she ys not ffar ffrom you that maye dissipher thys rydle & I maye boldlye saye that Marye dyd not chewse the better part, yeat lett hyr I praye you know that no man can wish hyr more happines & contentment then I doe wch I will be readye to maniffest uppon eny offered occasion, & though hyr commendacions to me in your last letter wear verye ordynarye yeat let me be remembered to you both in the best manner I can as one who can not seperatt hys thoughts ffrom the remembrance off former bands.* — Mit einer Entschuldigung, daß er nicht an ihre Schwester Mary geschrieben habe, weil diese in ihrem letzten Briefe zu kurz angebunden gewesen sei, schließt für uns die Werbung des alten Herrn und auch sein Briefwechsel mit Lady Anne. Die *former bands*, deren er sich rühmt, scheinen darin bestanden zu haben, daß Mary Fytton, als sie noch Hofdame war, seine Aufmerksamkeiten geduldet und ermuntert hat, um es mit dem Hausmarschall nicht zu verderben, — ein Verlobungs-Versprechen ihrerseits ist aus Lord (seit 1603) W. Knollys' Briefen nicht heraus zu lesen. —

Ein Vetter der Lady Anne, Sir Richard Leveson — später Viceadmiral von England — hat mit ihr auf besonders vertrautem Fuße gestanden. Es erfreut ein altes Soldatenherz, die geradeaus gehaltenen Briefe des braven Seemannes zu lesen, frei von Süßlichkeit und Uebertreibung, wie es doch damals so sehr Schriftmode war. Mit stets offener Hand für Geschenke an seine Base berichtet er ihr: über ein Unternehmen zur See, das gegen seinen Rath unternommen werden soll — über die Vorbereitungen in London zur Krönung Jakob's I. z. B.: *Our merchants with on voyce proclayme peace, then shall I and many other honest fellowes be layed up in the wardrope,* — dankt für gute Aufnahme seiner Schwester Penelope (*Pen*) in Arbury — berichtet über seine Bemühungen, der Lady Anne den Posten einer Amme bei dem zu erwartenden Königskinde zu besorgen — über das Fehlschlagen dieses Planes u. s. w. u. s. w.

Er starb im August 1605. Daß er sich mit Lady Anne in das Verhältniß von «Mann» und «Frau» ernannt hatte, wurde schon erwähnt. Der bezeichnendste Brief, als Antwort auf Vorwürfe wegen zu seltenen Schreibens am 3. Mai 1604 verfaßt, lautet: *Sweet wyff it is my fashion I must confess and my fault, yf it be a faulte to be less curious with thos I love than with others whom I less respect. If then my love and observance to you hath not bin so often tendered by Letters as my harte could afforde Let my promyse for Amendment and my open confession of my fault finde pardon for th' offence. On parte of yor last letter*

sheweth some distrust in you of yor husbandes love, which I should be very sorry for if I did not knowe that wher perfect love is setled there of necessity some sparkes of feare and jelousie must remayne.

But yf ever I be so unfortunat as to geve iust cause thereof, which shall never be without just precedent motives: It shall not be don by signes & figures but in that fashion that doth best beseme an open honest frend.

Till that Time come, which I hope shall never come, be assured (sweet wyff) that I am and wilbe

Yor faythfull frende and lovynge cosin

Richard Leveson.

I have sent yor Chayne though I have seen yor own handwrytinge agaynst it: But no more of that yf you love me: I have sent also some garnetts, when you se the size yf you will send order to me how yor stones shalbe sett I will do my best though I am badd at it and take it for a favour.
This 3rd of May 1604.
Commend me to my fellow John and all our childern.

Nur die Unterschrift *lovynge cosin* verräth, daß es sich hier nur um ein Gattenverhältniß der Phantasie handelt und daß *My fellow John* den wirklichen Gatten der Briefempfängerin vorstellt, dessen Freund und Vetter der Briefschreiber gewesen ist.

Aus sämmtlichen Leveson-Briefen erhellt, daß sie von einem Freunde der Newdegate's stammen, mit denen er auf intimstem Fuße gestanden hat. Er nennt den Gatten noch: *Jacke — Jak — cousin Jake — dear Jacke* — und die älteste Tochter *Mris Waspnest* — kurz aus allen seinen Briefen strahlt das Gebahren eines aufrichtigen Familienfreundes. Einmal, im April 1603, bestellt er auch Grüße an die Schwester (Mary): *if she be there.*

Hätte er mit der letzteren ein unerlaubtes Verhältniß unterhalten — da ihr ja ein alter Familienstammbaum[1]) zwei Bastardtöchter von Sir Richard Leveson (auch Luson geschrieben) zuschreibt — so hätte er ein ganz abgefeimter Heuchler sein müssen, um solche biedere und herzliche Briefe an Lady Anne schreiben zu können, wie hier vorliegen. Solches ist um so weniger glaubwürdig, weil von 1601 bis Ende 1603 an Mary Fytton in vielen Briefen, als Gast ihrer Schwester, Grüße bestellt werden, ohne jede Anspielung auf unliebsame Verhältnisse, und weil ferner Sir R. Leveson 1605 starb. Für die Geburt der beiden Bastardtöchter bliebe also wenig mehr Zeit als das Jahr 1604, und wenn dieses so fruchtbar gewesen wäre, so hätte diese Nachricht sicherlich in einem der vielen Briefe Erwähnung gefunden. Die Mutter, Lady Alice Fytton, wenigstens nahm kein Blatt vor den Mund, als später 1606 (nachdem Sir Edward Fytton, Sir Fulke Greville und Sir Richard Leveson gestorben waren) ein ähnlicher Fall wirklich eintrat. Sie schrieb damals an ihre Tochter Lady Anne: *My owen swette Nan I pray God to blesse you and all yours — — — — — I take no joye to heer of your sister nor of that boy. If it hade plesed God whan I did bear her that shee and I hade bine beried it hade saved mee ffrom a great delle of sorrow and gryffe, and her ffrom shame and such shame as never hade Cheshyre woman, worse now than ever* etc.

---

[1]) Siehe Th. Tyler, Sonnets 1890, S. 83.

Ob William Polwhele, den Mary Fytton 1607 heirathete, auch Vater des hier erwähnten Knaben war, ist nicht festgestellt. Merkwürdiger Weise scheinen Lady Anne und ein Theil ihrer Familie gegen diese Heirath gewesen zu sein, die doch nach unsern Begriffen freudig hätte begrüßt werden müssen. Die Mutter, Lady Alice Fytton, schreibt hierüber: — — — — — — *hie (sc.* Sir John Egerton) *would not do your brother that kyndnes, as to send for the informacion gyven agaynst your housband that hie myght see it, but fell into rallyng against you ffor speckyng agaynst the mareg of your sister to Powlwhyell — it was oute of your umar and that hie was worthee her. My ladi ffrancis* (*sc:* Egerton) *saed she was the vyles woman under the sone.* — — — — — *But Poullwhyll is a veri kave (knave?) and taketh the disgrace of his wyff and all her ffryndes to make the wordt (world?) thynk hym worthey of her and that she dessarved no better* etc.

Die Verfasserin sagt hierzu: *Probably it was not an alliance worthy of a Fytton, but under the circumstances one would imagine it ought to have been welcomed, though in silence.*

Nach der Heirath übrigens war William Polwhele von der Familie soweit anerkannt, daß der alte Großoheim Francis Fytton ihn *my cosyn Polwhele* nennt, und im Testament (1608) seinen *nephewe Mr William Pollwheele whoe married with my neice Mistres Mary Fitton* berücksichtigt. — Immerhin sind diese Verhältnisse nicht klar gelegt; denn unmöglich ist es nicht, daß Sir Richard Leveson darin irgend eine Rolle gespielt haben mag. Ein Captain Polwhele hatte unter ihm 1603 zur See gedient; der Herrensitz Perton, wo die Polwhele's lebten und William Polwhele auch unter Hinterlassung eines Sohnes und einer Tochter 1609 starb, war Eigenthum Sir Richard's, und letzterer hinterließ eine Jahresrente von £ 100 an Personen, die er nicht im Testamente namhaft gemacht, sondern dem Vollstrecker mündlich bezeichnet hatte.

Es wäre wohl möglich, daß die Entrüstung der alten Mutter so groß war, weil ihre Tochter unter ihren Stande heirathete, aber eben so gut kann auch Mary Fytton's Betragen anderweitigen Anstoß erregt haben. Dann wäre es nur schwer zu verstehn, daß Lady Anne ihre schwesterliche Zärtlichkeit nie unterbrochen zu haben scheint und auch die Polwheles in Perton besucht hat, wie aus einer, dem Texte angehängten Ausgabe-Berechnung unzweideutig hervorgeht.

Im Jahre 1610 wurden beide Schwestern Wittwen.

Von Lady Anne sind zwei Schriftstücke aus der Zeit kurz vor und bald nach dem Tode ihres Gatten vorhanden, die als ein unbewußtes Denkmal gelten können, welches sie ihrer, für Damen jener Zeit außergewöhnlich hohen Bildung, ihrer ehrenhaften Gesinnung als Wittwe und Mutter, so wie ihrer Sorgsamkeit als Hausfrau gesetzt hat. Es ist die Bitte an Lord Salisbury, ihr die Vormundschaft über ihren ältesten Sohn zu übertragen, und der Entwurf zu einem zweiten Schreiben in derselben Angelegenheit an einen Lord, dessen Name nicht genannt wird. Hier einige Proben ihrer Schreibweise: — — — — *It hath pleased God to visit my husband Sr John Newdigate wth sicknes so that the physitions stand in doubte of his recovery or to fall into a deepe melancholy: that you would bee pleased to bestow the wardship of my pore boye upon me, the unfortunate mother of 5 yonge childern all nursed upon my owne brests and nowe in burthen wth the sixth in this unconfortable tyme;* oder: — — — *But to satisfy my Lo: if he be possessed (by the villanye of Malice to me) of my brutishenesse to those deare Childern that I have borne of my owne bodye and nursed of my owne* brests (theye never

sucke other milke) thearfore I had neede to geve good example to them least they take of the mother; I will enter into bonnds & toll of the worthyest frends & nearest kindsmen I have shall joine wth me, that if it shoulde please God to call me, or that I shoulde be soe accursed a woeman to marrye againe, that the wholl interest & comodityes boeth of the warde, marriage & the lease of the land from the Kinge shall goe fullye & whollye first to the payement of my husbandes debts etc. etc. oder: — — — — *I shall marr my marriage by this meanes wch it seemes some report I much gape after. But since so manye devils goe in shapes of men that my iudgement can not knowe the one for the other; God deliver me for ever being tyed to anye of them! For if I looke for an honest man or a true frend, I must saye as one of the Roman Emperores did, I must goe to the graves for them, for theye are al dead & buryed.*

Die Verfasserin ruft ihrer Ahnfrau bei diesen Worten über das Grab hinaus die Worte zu: «Good, brave Anne!»

Letztere hat bis zu ihrem Tode auch nach ihren Worten gehandelt, wie wir aus den Briefen eines Herrn Francis Beaumont ersehen können. Der etwa 60 Jahre alte Junggeselle war ein großer Verehrer der Lady Anne. Er hatte seine Bildung in der Lillischen Schule erworben und fand seinen Gefallen an unendlich langen, geschnörkelten Briefen, deren Lady Anne einen ganzen Stoß aufgesammelt hat. Dem heutigen Leser fällt es schwer, aus der euphuistischen Schale, die vom literarischen Standpunkte aus interessant sein mag, den eigentlichen Kern herauszufinden. Die Schreibweise erinnert an die des Philip Sidney, z. B.: — — — — *And now I appeale from all judgements unto the onlie judgement of my thrise-honored Ladie so discreete and so wise, whether she would not thinke mee most unthankfull, voide of all gentilitie, admiration and honestie, if for her last letter onely (though never had been precedent cause) I should not acknowledge my selfe most infinitelie bound unto hir for ever. But now I am occasioned for other haste to play Orlando, not Furioso, but di Lasso, who sometime, when it is thought that he would ende his songe with some grave cadens and verie long note, doeth of a suddaine cut of all with a quaver or crotchet, his brevitie better expressiny the patheticall conceite of the dittie than the longest musicall coardes he could devise to set downe. Thus wishing* etc. etc. oder: — — — *I perceive playnlie this matter is grown to an end, and that my long worke of substraction hath bene but a drawing of nothing out of nothing, whereof ye remaine is nothing, save nothing, after more then a whole yeares wel-wishing unto you. If his most affectionate love towardes you, and your kinde love towardes him, and my bothe kinde and affectionate love towardes you bothe must end but with* etc. etc.

Lady Anne wurde von Herrn Beaumont viel bewundert, weil sie die beiden Schriftstücke, betreffend die Vormundschaft, selbstständig verfaßt hat: *Your owne they be and yours as much as your owne childern be yours, in this onely different, that your childern were borne of your bodie and these preatie inanimate creatures borne of your brayne: yet not still borne but borne stil to reproove poor me.* (Ein Entwurf zu den Schreiben von seiner Hand ist vorhanden, scheint jedoch nicht benutzt worden zu sein.)

Wir verdanken seinen langathmigen Briefen die Schlußnachrichten über das Schicksal der beiden Schwestern.

Lady Anne war nicht *so accoarsed a woeman to marry again,* obgleich ein Jahr hindurch und länger die Werbung eines Herrn Sounders durch Herrn Beau-

mont, durch seine Nichte Lady Ashburnham und durch ihre eigene Schwester mit vielem Zureden unterstützt wurde. Sie lebte als sorgfältige Hausfrau und Mutter ihrer Kinder in Arbury bis 1618, in welchem Jahre sie unter Hinterlassung eines Testamentes starb und am 22. Juli 1618 in Harefield begraben wurde.

Mary Polewhele wird von Herrn Beaumont sein *'counsayler'* genannt. Sie muß oft und längere Zeit bei ihrer Schwester in Arbury gewesen sein. Später heirathete sie zum zweiten Male einen John, oder Captain Lougher, der ungefähr 1635 starb. Sie selbst lebte bis 1647. Ihr 1640 geschriebenes Testament besagt, daß sie aus erster Ehe einen Sohn und eine Tochter, aus zweiter eine Tochter hinterlassen hat.

Das Leben der Lady Anne liegt in Klarheit und Reinheit vor uns. Sie war eine gute Tochter, sorgfältige Mutter, liebende Schwester, pflichtgetreue Hausfrau und treue Freundin. Das bezeugen alle Briefe und Schriftstücke.

Anders steht es mit Mary Fytton, in deren Leben dunkle Punkte vorhanden sind. Aber war sie so schlecht, wie man sie sich darzustellen bemüht? Bewiesen ist es nicht. An den leichtsinnigen Hof als 17jähriges Mädchen gebracht — heulte sie eben mit den Wölfen. Sie schäkerte mit dem alten verliebt-thuenden, dabei verheiratheten Sir William Knollys, mag ihm auch Hoffnungen gemacht haben, dereinst seine Frau werden zu wollen, hat ihn aber — aus den vielen Klagen in seinen Briefen zu schließen — im Allgemeinen meist kalt und zurückhaltend behandelt.

Die Liebesgeschichte mit William Herbert wird heute verurtheilt, aber damals!? — man denke doch nur an die Gräfin Southampton, geborene Vernon. Die hatte ganz dieselbe Schuld auf sich geladen, wurde aber vollständig wieder rehabilitiert, als der Earl sie heirathete. Hätte Pembroke mit Mary dasselbe gethan, wie Letztere das sicher erwartet hat, so wäre die Angelegenheit in Ordnung gewesen. Wer will wissen, was ihr Verführer ihr versprochen hat? Das Eheversprechen aber, oder das Verlöbniß galt in jener Zeit für eben so bindend als die Ehe selbst.

Die Leveson-Bastardtöchter des Stammbaums, der auch in anderer Beziehung fehlerhaft ist, sind durch das vorliegende Buch mehr als in Frage gestellt, und das zweite Kind Mary's scheint durch ihre Ehe mit Polewhele legitimiert worden zu sein, wodurch auch diese Angelegenheit den Sitten der Zeit nach in Ordnung gebracht worden wäre. Dafür spricht das anscheinend ungestört gute Verhältniß zu ihrer Schwester.

Die Schriftstücke enthalten den Namen Shakespeare nicht, sind aber in dem Englisch verfaßt, das der Dichter sprach und schrieb und enthalten deshalb natürlicher Weise Anklänge an Stellen aus seinen Werken, z. B.:

Sir W. Knollys schreibt: *wishing you — your owne harts desyre;*
Ven. Ded.: *your hearts content, which I wish may alwaies answere your owne wishes.*

Dieser Gedanke erscheint auch an andern Stellen in den verschiedensten Wortwendungen.

Sir W. Knollys schreibt: *cloyed w*[th] *to much & yet readye to starve off hunger;*
Ven. 19. 20. *And yet not cloy thy lips with loth'd sacietie but rather famish them amid their plentie.*

Sir W. Knollys: *fox-like subteltie;*
Ven. 113, 3: *Or at the foxe which lives by subtiltie.*

Sir W. Knollys: *though in dyvers respects our summer ys turned to wynter, the one by the ayry element, the other by the earthly;*
R. III, I 1: *Now is the winter of our discontent made glorious summer;*
Son. 44, 11. 13 and 45, 1: *earth and water — elements so sloe — slight ayre.*

Sir W. Knollys spielt ferner in ähnlicher Weise mit seinen Namen, wie Shakespeare mit seinen Vornamen in Son. 135 und 136. Ersterer unterschreibt sich nehmlich ein Mal: *W. Knowlesse then I would.*

Sir Fulke Greville: *Many men are diversely affected, some take pryde off faire howses some off theare welth some off fayre wyffs & others off theare chyldrene, I only glory y*[t] *I have a servant.*
Son. 91, 1—4: *Some glory in their birth, some in their skill,*
Some in their wealth, some in their bodies force,
Some in their garments though new-fangled ill:
Some in their Hawkes and Hounds, some in their Horse etc.
Mr. F. Beaumont: *My best and of all most worthie to be my best Ladie;*
Haml. II, 2, 109: *To the celestial, and my soul's idol the most beautified Ophelia.*
Mr. F. Beaumont: *My confession then (good Madame) is this, that never since I first breathed ayre, either did I or doe I honor or love any woman above your worthy selfe. But in my love are, and ever shalbe three sundrie sorted rankes. The first is my naturall affection to myne owne generation: the second my passion of love to a woman, which is some what higher und better: the third the conjunction of soule with the soule of another, which is the best and greatest, and this is and ever shalbe peculiar* etc. etc.

Wer denkt hierbei nicht unwillkürlich an die vielen Bedeutungen von '*love*' in den Sonetten und an die Innigkeit des Gefühls gerade in den Freundschaftssonetten?

Diese Beispiele, die sich noch vermehren ließen, genügen, um aufs Neue zu beweisen, daß Shakespeare ein durch und durch moderner Schriftsteller war, und daß die Werke seiner frühesten Perioden bereits um die Wende des Jahrhunderts einen gewissen Einfluß auf die Umgangssprache der Gebildeten ausgeübt zu haben scheinen, oder wenigstens letztere genau wieder spiegeln.

Ferner liefert das Buch den Beweis, daß Mary Fytton nicht die «schwarze Frau der Sonette» gewesen sein kann. Wenn die Bilder des Buches Mary Fytton darstellen, was ja zunächst noch von J. F. Furnivall in Frage gestellt ist, so wäre die Frage endgültig erledigt. Marry Fytton könnte dann nicht in allen den Sonetten gemeint sein, in denen von schwarzen Augen, schwarzen Haaren, gelblicher Haut, unschönem Aussehen und der Anmuth baren Bewegungen die Rede ist, denn Mary Fytton war ein schönes Mädchen mit blauen *(grey)* Augen, dunkelblonden Haaren und zugleich eine anmuthvolle Tänzerin.

Aber auch ohne die Bilder läßt sich aus dem Buche beweisen, daß Mary Fytton wenigstens in den Sonetten 138 und 152 nicht gemeint sein kann.

Sonett 138 in seiner ersten Fassung, wie es 1599 im *Passionate Pilgrim* gedruckt wurde, (in der ersten Quarto-Ausgabe erschien es mit verändertem Wortlaut) bezieht sich auf zwei Liebende, die einander in Bezug auf Alter betrügen. Beide wollen jünger erscheinen, als sie es sind. Shakespeare wurde 1599 35 Jahre alt — er könnte sich also selbst in dem Sonette meinen, aber unmöglich in Verbindung

mit Mary Fytton. Was sollte, auf diese bezogen, die Zeile: ***But wherefore sayes my Love that she is young?*** für einen Sinn haben? Sie war ja wirklich jung — kaum 21 Jahre alt, als das Sonett gedruckt wurde, also wohl etwa 19—20 Jahre, als das Verhältniß hätte stattfinden müssen.

Sonett 152 hat die Stelle: ***in act thy bed-vow broke***, welche nicht anders zu deuten ist, als daß es sich um eine verheirathete Frau handelt, wobei es keinen Unterschied macht, ob *in act* in dem Sinne von «durch diese That», oder von «thatsächlich» verstanden wird. Mary Fytton heirathete erst 1607, kann also in den Jahren 1598—1601, um die es sich hier handelt, unmöglich ein Verhältniß mit Shakespeare als Frau gehabt haben. Die Muthmaßungen Tyler's von einer geheim gehaltenen und auseinander gegangenen Kinderehe werden hinfällig, denn Sir W. Knollys schreibt an Sir Edward Fytton, daß sie als junges unerfahrenes Mädchen (***innocent lamb***) 1595 an den Hof gebracht worden ist, und von dieser Zeit bis an ihren Tod kann man ihr Leben in dem Buche verfolgen. Wenn auch dunkle Punkte darin sind — auf Shakespeare können sie nicht gedeutet werden.

Auch in Sonett 128 kann Mary Fytton kaum gemeint sein, denn wenn sie das Spinett hätte spielen können, so wäre das in den vielen ihrer gedenkenden Briefen, entweder von ihrem alten Verehrer Sir William Knollys, oder von dem Schwärmer für den Komponisten Orlando di Lasso, Herrn Francis Beaumont, sicherlich erwähnt worden.

Schließlich sei noch bemerkt, daß die Academy vom 30. Oktober 1897 ihre Besprechung unseres Buches überschreibt: *The Dark Lady unveiled.* Durch welche Behauptungen diese Ueberschrift begründet werden soll, geht am besten aus deren Widerlegung durch F. J. Furnivall in *The Theatre* vom 1. Dezember 1897 hervor: ***Can Mary Fitton be said to have broken her 'bed-vow' by her connection — if she ever had any — with Shakespere? She cannot have been married in 1598—1601, nor, says Mrs Stopes, can she have had, as Maid of Honour at Court, any separate parlour to receive Shakespere or any visitor in, and play to him. But Mr Archer has made the ingenious suggestion that, as Lady Newdegate's book shows her to have had some engagement or understanding (which she did not keep) to marry old Sir William Knollys as soon as his old wife died, this informal troth-plight may have been treated as a bedvow and may also explain the third 'Will in overplus' of Sonnet 135, beyond Will Herbert and Will Shakespere:***

Whoever hath her wish, thou hast thy 'Will'
And 'Will' to boot, and 'Will' in overplus.

No doubt Shakespere would have enjoyed calling an amorous billi-goat 'Will in overplus', but the epithet is too doubtful to base any theory on. Mary Fitton went to Pembroke 'out of the Court'. Did she go to the actor Shakespere too? Is it likely? 'Bed-vow' ought surely to imply a married woman; and as yet, none such has turned up among the harem of Pembroke's mistresses. —

Was die drei «Wills» des Sonetts 135 betrifft, so läßt die Schreibweise der ältesten Quarto die Annahme von 3 Wills allerdings zu. Aber eine Feststellung ihrer Persönlichkeiten ist schier unmöglich. Wills waren jener Zeit so häufig wie Brombeeren in allen Ständen, hoch und niedrig, und eine Schöne, wie die schwarze Frau der Sonette, wird unschwer drei Wills als Verehrer gefunden haben. Mit Mary Fytton sind 4 Wills in Beziehung getreten: Will Kemp, der ihr sein

Buch widmete, aber ihren Vornamen nicht richtig anzugeben wußte, Will Knollys, ihr langjähriger alter Verehrer, Will Herbert, der Vater ihres ersten Sohnes und Will Polwhele ihr späterer Gatte. Von irgend einer Beziehung zu Will Shakespeare ist auch nicht eine Spur vorhanden. —

F. J. Furnivall schließt seine Abhandlung mit Ausführungen, die sich im Wesentlichen mit den vom Freiherrn von Friesen im Jahrbuch IV, S. 119 ausgesprochenen decken: Nichts ist bewiesen; man muß sich begnügen, den Menschen Shakespeare sein Herz in den Sonetten aufschließen zu sehen, ohne zu versuchen, die Persönlichkeiten feststellen zu wollen. Jeder objektiv Urtheilende wird ihm hierin beipflichten. Aber F. J. Furnivall äußert auch subjektive Ansichten, darunter z. B. die, daß in Pembroke und Mary Fytton die Typen der Sonettpersonen, des Freundes und der Geliebten, zu suchen seien.

Wenn die Sonette wirkliche Personen behandeln, wenn in ihnen nur von einem, nicht von mehreren Freunden die Rede ist und wenn sie die Persönlichkeit der Geliebten beschreiben [1]), so wird man wohl den Freund unter den Männern vom Pembroke-Typus suchen können, aber die Geliebte, die schwarze Frau, unter den Frauen vom Typus der Mary Fytton, d. h. der leichtsinnigen Aristokratin, der Hofdame? Das heißt doch nur eine Seite der Personalbeschreibung Shakespeare's in Betracht ziehen, nicht auch die andere, welche lautet:

in Sonett 137:

If eyes corrupt by ouer-partiall lookes,
Be anchord in the baye where all men ride

und in Sonett 150:

Who taught thee how to make me loue thee more,
The more I heare and see iust cause of hate.

Wenn die Goldstaubsucher auf dem kiesbesäten Felde der Sonettenforschung unter den Frauen des so geschilderten Typus nach der schwarzen Frau suchen, so werden sie m. E. der Wahrheit näher kommen — sind ihr vielleicht sogar schon näher gekommen, als diejenigen, welche in der Geliebten Shakespeare's durchaus eine hohe Aristokratin jener Zeit finden zu müssen glauben.

Trotz dieser — auch rein subjektiven — Anschauung fürchte ich doch, daß die positive Auslegung der Sonette so lange ein ungelöstes Problem bleiben wird, bis vielleicht ein Mal ein anderer «Muniment-Room» seine Schätze herausgiebt und Thatsachen ans Tageslicht fördert, die es ermöglichen, endlich bekannte Größen in diese bisher unlösbare Gleichung von lauter Unbekannten einzustellen.

Berlin, Januar 1898. Alfred von Mauntz.

Castle, Edward James, one of Her Majesty's Counsel, Shakespeare, Bacon, Jonson and Greene. A Study. London 1897.

Bereits in der Literarischen Uebersicht des Jahrbuchs XXXIII, S. 289 ist auf dieses Buch hingewiesen und eine eingehendere Besprechung desselben für den gegenwärtigen Band in Aussicht gestellt worden. Von der Redaktion des Jahrbuchs mit dieser Besprechung betraut, muß ich leider vorweg bekennen, daß mir das Buch, so viel Interesse das Hauptthema desselben an sich auch bieten könnte,

---

[1]) Alle diese Voraussetzungen sind noch nicht bewiesen.

doch der Art seiner Behandlung nach eine nähere kritische Erörterung kaum zu verdienen scheint, wie es denn auch seitens der englischen Kritik bereits eine völlige Ablehnung erfahren hat (vgl. Saturday Review vom 24. Juli 1897, S. 91 ff.).

Wir haben es hier wieder einmal mit einem Ableger der famosen Bacon-Theorie zu thun, als solcher schon gekennzeichnet durch den Mangel an wissenschaftlicher Methode, durch die Oberflächlichkeit der Argumentation, wie sie bisher noch allen Produkten dieser Richtung eigen war. Bacon ist hiernach zwar nicht der Verfasser der Shakespeare'schen Stücke, aber er hat dem Dichter bei Abfassung wenigstens eines Theils derselben geholfen.

Begründet wird diese These damit, daß, während ein Theil der Dramen eine so genaue Kenntniß und richtige Anwendung des englischen Rechts aufweise, wie sie nur einem Juristen eigen sein könne, in anderen dagegen die rechtlichen Beziehungen und Anspielungen so verkehrt und inkorrekt behandelt seien, daß sie unmöglich von einem Rechtskundigen herrühren könnten. Daraus ergebe sich, daß der Dichter selbst Rechtskenntnisse nicht besessen habe, daß ihm aber bei Abfassung der ersteren Stücke (welche der Verfasser als *legal plays* bezeichnet im Gegensatz zu den letzteren als den *non-legal plays*) ein Jurist helfend zur Seite gestanden und ihm das Nöthige mitgetheilt haben müsse. Und dieser Jurist, dieser *legal friend* und Mitarbeiter Shakespeare's sei eben kein anderer gewesen als Francis Bacon.

Wende ich mich zunächst zu dieser letzteren Behauptung, so ist allerdings anzuerkennen, daß den Verfasser seine juristische Bildung und sein juristisches Gewissen daran gehindert haben, dieselbe als direkt und sicher bewiesene Thatsache auszugeben; wohl aber glaubt er dafür einen starken Wahrscheinlichkeitsbeweis, *a very strong chain of circumstantial evidence,* erbracht zu haben, so daß *there could be but little real doubt.* Sehen wir uns aber diese *circumstantial evidence* für die Mitarbeiterschaft Bacon's näher an, so stellt sie sich als das gleiche luftige Gebäude von unbegründeten Hypothesen und haltlosen Folgerungen dar, wie wir es bei den Vertretern der Bacon-Theorie nachgerade zur Genüge kennen gelernt haben. Was soll man z. B. dazu sagen, wenn das Vorhandensein enger persönlicher Beziehungen zwischen Bacon und dem Dichter (von denen wir sonst absolut keine Nachricht haben) daraus gefolgert wird, daß bei einem Maskenfest in Gray's Inn im Jahre 1594, dessen Veranstalter und Leiter Bacon gewesen sein soll, auch The Comedy of Errors aufgeführt wurde, und wenn weiter die Leitung Bacon's bei diesem Feste damit begründet wird, daß unter den Theilnehmern gerade sein Name nicht genannt wird. Ueber derartige Beweisführungen ist meines Erachtens kein Wort weiter zu verlieren.

Wichtiger ist die Frage, ob sich Shakespeare bei manchen seiner Stücke überhaupt eines juristischen Beiraths bedient hat und ob die Unterscheidung des Verfassers zwischen sog. *legal plays* und *non-legal plays* überhaupt für zutreffend zu halten ist. Auch in dieser Beziehung aber ist unser Verfasser ziemlich oberflächlich zu Werk gegangen. Anstatt, wie dies bei Befolgung wissenschaftlicher Methode absolut nothwendig gewesen wäre, zunächst einmal sämmtliche Stellen juristischen Inhalts oder Bezugs aus den Werken des Dichters zu sammeln, sie auf ihren Charakter zu prüfen, mit einander zu vergleichen und dadurch zu Kategorien zu gelangen, begnügt sich der Verfasser damit, einige Stücke und aus diesen wieder nur einige Stellen als Beispiele herauszugreifen. Die Folge ist, daß, wenn selbst alles, was der Verfasser über diese Stellen bemerkt, an sich richtig wäre, er damit doch noch keineswegs die von ihm aufgestellte Sonderung von *legal plays* und

non-legal plays gerechtfertigt hätte. Es wäre damit insbesondere weder bewiesen, daß in den angeblichen *legal plays* (Maß für Maß, Heinrich VI., 1. u. 2. Th., Hamlet, Lear, Heinrich VIII.) das Juristische durchgehends richtig, noch daß in den angeblichen *non-legal plays* (Titus Andronicus, Macbeth, Was Ihr wollt, Sturm, Othello) das Juristische durchgehends nicht richtig behandelt ist, und es würde also selbst dann, wie dieser Unterscheidung selbst, so auch der daraus gezogenen Schlußfolgerung der genügende Boden fehlen.

Allein — und damit komme ich zu dem Hauptpunkte — auch dem Urtheile des Verfassers über die herausgehobenen juristischen Stellen selbst kann insoweit nicht beigetreten werden, als er darin Zeugnisse für den Mangel juristischer Kenntnisse auf Seiten des Dichters erblickt. Vielmehr stellt sich gerade nach diesen Stellen der ganze vermeintliche Unterschied zwischen den Stücken und damit auch die Annahme der Mitarbeiterschaft eines rechtskundigen Dritten als nicht nur nicht erwiesen, sondern als positiv irrig heraus.

Es ist bekannt und in Lord Campbell's Schrift über «Shakespeare's Legal Acquirements» (1859) an vielfachen Beispielen aus seinen Werken dargethan, wie genau der Dichter mit den englischen Gesetzen und den Formen des englischen Rechtslebens vertraut war, wie richtig und präzis er dieselben anzuwenden wußte, so daß, wie Lord Campbell sagt, *there can be neither demurrer, nor bill of exception, nor writ of error.* Der Verfasser unseres Buches hat die Zahl dieser Beispiele aus den von ihm sogenannten *legal plays* in dankenswerther Weise um einige vermehrt, wenn auch lange nicht erschöpft. Ganz ebenso müssen aber auch als Belege der umfassenden und genauen Rechtskenntniß des Dichters gerade diejenigen Stellen angesehen werden, welche der Verfasser aus den sog. *non-legal plays* als Beweise für das Gegentheil angeführt hat. Freilich finden sich in diesen ja manche Inkorrektheiten des juristischen Ausdrucks. Allein völlig verfehlt erscheint es, wenn der Verfasser derartige Ungenauigkeiten auf Unkenntniß oder Mißverständniß des Rechts selbst, auf *want of legal training* zurückführen will. Er hat dabei durchweg verkannt, daß ein Dichter, auch wenn er juristische Sachkunde besitzt, deshalb doch nicht zum juristischen Geschäftsmanne wird, daß er bei Anwendung seiner Rechtskenntnisse doch immer poetische und nicht praktisch-juristische Zwecke verfolgt, und daß er sich daher auch einmal veranlaßt sehen kann, das juristische Element auf Kosten legaler Korrektheit den dichterischen Anforderungen anzupassen oder hinter solchen zurücktreten zu lassen; ganz zu schweigen, daß auch dem größten Rechtsgelehrten, besonders wenn er sich mit solchen Allotriis, wie der Abfassung von Dramen beschäftigt, einmal ein Verstoß gegen die juristische Genauigkeit begegnen kann.

In dem vom Verfasser zum Beweis der Rechtsunkenntniß des Dichters angeführten Stellen handelt es sich vielfach um rein bildliche Verwendung juristischer Ausdrücke. Da ist es doch eine arge Pedanterie und Verkennung aller Poesie, wenn der Verfasser selbst hier nüchterne Korrektheit fordert, wie sie für ein juristisches Aktenstück angemessen wäre, bezw. wenn er aus der metaphorischen Anwendung solcher Ausdrücke selbst (wie z. B. *take a bond of fate* in Macbeth IV, 1), oder aus kleinen Abweichungen vom technischen Sprachgebrauch, oder aus Konstruktionsfreiheiten, wie sie sich der Dichter auch sonst gestattet, auf den Mangel juristischer Bildung bei ihm schließen will, da sich ein *lawyer* doch niemals so fehlerhaft habe ausdrücken können. Gerade das Gegentheil ist richtig! Daraus, daß der Dichter sogar seine freie Bildersprache so reichlich mit juristisch-technischen Elementen

auszustatten wußte, müssen wir erst recht darauf schließen, daß ihm diese Dinge sehr geläufig waren und ohne viel Nachdenken von selbst in die Feder flossen, wie denn diese Erscheinung auch allein schon ausreicht, um die ganze Annahme der juristischen Mitarbeiterschaft eines Dritten von vornherein als unmöglich erscheinen zu lassen.

Ebenso unberechtigt ist es, dem Dichter deshalb *want of legal accuracy* und daher Rechtsunkenntniß zur Last zu legen, weil er Rechtsvorgänge nebensächlicher Art, wie die Verurtheilung und Hinrichtung des Thans von Cawdor zu Anfang des Macbeth, ihrer Bedeutung entsprechend nebensächlich und daher ohne Hervorhebung des juristischen Details behandelt hat, oder deshalb, weil er leidenschaftlich erregte Personen, wie Brabantio in Othello I, 2, nicht im korrekten Gerichtsstil, sondern der Situation entsprechend leidenschaftlich reden läßt. Und auch dadurch wird ein solcher Schluß nicht gerechtfertigt, daß der Dichter manche Worte mit technisch-juristischer Bedeutung (wie *enfranchise, executor*) gelegentlich auch in nicht-technischem, sondern im vulgären Sinne gebraucht. Warum soll denn ein *man of legal training*, wenn er nicht ein Pedant, sondern ein Dichter ist, nicht auch gelegentlich dem gemeinen Sprachgebrauch folgen können?

Geradezu absurd aber wird der Verfasser, wenn er den angeblichen Mangel juristischer Bildung bei dem Dichter aus einigen Rechtsverdrehungen der Zechgesellen in Was Ihr wollt ableiten oder Titus Andronicus deshalb nicht als das Werk eines Rechtskundigen anerkennen will, weil darin nur von Verbrechen und Scheußlichkeiten die Rede ist, Recht und Gerechtigkeit aber mit Füßen getreten wird.

Uebrigens hat der Verfasser an manchen Stellen auch den Dichter selbst nicht richtig verstanden, wie bei den Worten Iago's zu Othello: *Keep leets and lawdays. Lawdays* bedeutet hier keineswegs Gerichtstage, sondern ganz korrekt Gerichtssitzungen; da aber ersteres die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ist, so konnte der Dichter leicht dazu kommen, *keep* statt *hold* zu sagen. In der älteren englischen Rechtssprache scheint der Verfasser überhaupt nicht sehr bewandert zu sein, da er auch den in mittelalterlichen Urkunden vorkommenden Ausdruck *sectam facere (ad hundredum, ad comitatum etc.)*, d. h. Gerichtsfolge oder Gerichtspflicht leisten, pflichtmäßig bei Gericht erscheinen, nicht zu erklären gewußt hat.

Weiter auf Einzelheiten einzugehn, lohnt nicht der Mühe. Shakespeare's intime Vertrautheit mit dem Rechte seines Vaterlandes hat der Verfasser nicht widerlegt; woher aber dem Dichter diese Rechtskenntniß zugekommen ist, darüber hat auch er uns nichts zu sagen gewußt. R. Loening.

S. Lee, William Shakespeare 1564—1616. [Dictionary of National Biography, LI, 348—397. London, Smith, Elder & Co. 1897].

Lee, unter dessen Redaktion das ganze Unternehmen der englischen Biographie erst auf wissenschaftliche Höhe gebracht wurde und dessen eigene Artikel über die älteren Dichter sich durch ungewöhnlichen Forscherfleiß auszeichnen, hat hier auf 50 Seiten einen vollständigeren Ueberblick über Shakespeare's Leben, Werke und Nachwirkung gegeben, als ihn manches dickleibige Buch bietet. Seine Darstellung hat alle Vorzüge der englischen Arbeitsweise auf literarischem Gebiete. Sie geht

vor allem auf das Thatsächliche. Was man aus Archiven und zeitgenössischen Anspielungen über Shakespeare's äußere Verhältnisse zu Tage gefördert, ist sorgsam verzeichnet, selbst seine Jahreseinnahme auf Pfund und Schilling berechnet; das scheint dem Engländer Anhaltspunkte genug zu geben, um sich von seinem berühmten Landsmanne der Elisabethzeit ein plastisches Bild zu formen. Hier wüßte ich nichts Nennenswerthes nachzutragen als etwa die erste Andeutung über Shakespeare's schauspielerische Thätigkeit, die Fleay aus Peele's Edward I. scharfsinnig heraus fand: *shake thy speare* wird da dem neubelehnten Schottenkönig Baliol zugerufen, *in honour of his name under whose royalty thou wearst the same*, d. h. des Edward I., der offenbar von Shakespeare gespielt wurde. Bei der Aufzählung der Dramen behandelt Lee regelmäßig die Entstehungszeit, die Quelle und die Aufnahme beim Publikum, während er Auffassungsfragen vermeidet; nur Hamlet bezeichnet er im Vorübergehen als *a masterly study of the reflective temperament in excess*, d. h. als einen Grübler. Mit einer bei einem Insulaner doppelt rühmlichen Sachkenntniß ist das Bekanntwerden Shakespeare's bei den verschiedenen Völkern des Kontinents verfolgt und der Einfluß der deutschen Kritik auf Coleridge eingeräumt; die unvergleichliche Bibliothek des Britischen Museums hat zu dieser Leistung allerdings das Fundament abgegeben. Was Deutschland betrifft, vermißt man am ehesten eine Notiz über die Hamburger Hamlet-Aufführung von 1626, über Otto Ludwig's Shakespeare-Studien und da, wo die Streitschrift von Benedix gegen die Shakespearomanie erwähnt wird, über die ältere und weit bessere Schrift dieser Art von Rümelin. *Unflagging industry and energy* wird an uns anerkannt, *although laboured and supersubtle theorising characterises most German aesthetic criticism.* Phantastik und Sentimentalität sind dem Engländer zuwider; er will festen Boden unter den Füßen haben und gerecht sein. Lee's Artikel ist insofern nicht bloß für Shakespeare, sondern auch für den Shakespeare-Kultus seines Volkes *representative.*

Die Schattenseite, die ja neben dem Licht nie fehlt, liegt in der Behandlung der eigentlich literarhistorischen Fragen.

So real Lee sonst zu Werke geht: über die Echtheit und Unechtheit der einzelnen Dramen schenkt er den subjektivsten Behauptungen felsenfesten Glauben. Titus Andronicus, von dem Lee zugeben muß, daß er von den Zeitgenossen Shakespeare's mehrfach und unbestritten als sein Werk bezeichnet wurde, soll unecht sein, weil *far too repulsive in plot and treatment, and too ostentatious in classical allusions.* Da könnten ebenso «Die Mitschuldigen» dem Faustdichter abgesprochen werden. In Heinrich VI. soll Shakespeare nur einige Scenen geschrieben haben; die Kritik habe es *proved beyond doubt*: mit einem unechten Verse aus Heinrich VI C müßte dann Greene 1592 den jungen Shakespeare verhöhnt haben! Richard III. soll echt sein, aber nicht dies Vorspiel dazu, obwohl es so eng einzahnt, daß es der Held in der Eingangsrede einfach rekapituliert. Sogar in der Zähmung der Widerspenstigen soll Shakespeare einen Helfer gehabt haben, der ihm die Bianca-Scenen beisteuerte; natürlich auch im Timon von Athen und Heinrich VIII. Umgekehrt werden ihm Theile von «Arden of Feversham», «Edward III.» und vielen andern Stücken zugewiesen. Fleay braucht nur kräftig zu behaupten, und selbst Forscher wie Lee fallen ihm zu. Man vergißt gegenüber so vielen Stentorstimmen fast, daß uns bei Shakespeare nicht für einen einzigen Fall Mitarbeiterschaft, weder aktive noch passive, zeitgenössisch bezeugt ist. Der verstorbene Michael Bernays, der gewiß auch ein feines Stilgefühl

hatte und seinen Shakespeare halb auswendig kannte, pflegte es immer künstliches Schaffen von Shakespeare-Fragen zu nennen, wenn jemand auf so vage «Gefühle» hin dem Zeugniß der ersten Folio mißtraute, die doch nicht von einem, sondern von zwei guten Freunden und langjährigen Schauspielerkollegen des Dramatikers gemacht wurde und noch in der zweiten Auflage unverändert, ja unbemängelt blieb. Aber das Idealbild, das man sich vom Dichter des Hamlet und einer Anzahl andrer Meisterwerke geschaffen hat, ist für viele stärker als die Thatsachen, und was von Jugend- und Altersstücken dazu nicht stimmen will, wird trotz aller literarischen Erfahrung einfach weggefühlt.

Auch Lee's Angaben über Vorbilder und Quellen sind nicht einwandfrei. Nirgends ist der Einfluß Lylys' auf Shakespeare stärker als in Verlorener Liebesmüh; Lee nennt ihn nur beim Sommernachtstraum und Viel Lärm um Nichts. Romeo ist, wie Fränkel gezeigt hat, nur aus Brooke's Epos erwachsen; Lee erwähnt daneben immer noch Painter's Novelle, und ich bezweifle, ob er Brooke's Werk gut in Erinnerung hat, da er die Amme als einen neuen komischen Charakter unter den Zuthaten Shakespeare's aufzählt. Für Titus Andronicus soll der «Titus and Vespasian», der in der deutschen Version der englischen Komödianten erhalten ist, die Quelle sein; aber wer diesen deutschen Text nach Lee's richtigem Citat (Cohn, Shakespeare in Germany, S. 135 ff.) nachliest, sieht sofort, daß «Titus and Vespasian» nur eine ältere Redaktion des Shakespeare'schen Stückes war, worin der letzte Sohn und Erbe des Titus noch nicht Lucius, sondern Vespasian hieß. Auch die älteren Raubdrucke von Heinrich VI B und C hält Lee noch für Quellen, trotz der unwiderleglichen Untersuchung von Delius, in diesem Jahrbuch XV, 211 ff. Bei den Königsdramen über Stoffe des fünfzehnten Jahrhunderts war neben Holinshed's Chronik auch die von Hall als sorgsam mitbenutzte Quelle zu nennen. Daß Shakespeare die italienische Sprache gekannt, schließt Lee wesentlich aus seiner Benutzung von Cinthio für den Othello: Cinthio's Novelle vom Mohren sei damals noch nicht ins Englische übersetzt gewesen; aber eine französische Uebersetzung (von Chapuis, 1584) lag vor, und Französisch muß Shakespeare ausreichend verstanden haben. Bei Cymbeline ist Lee die schwierige Quellenuntersuchung von Ohle (Berlin 1890) entgangen u. dergl. In Folge dieser Verhältnisse wird die Darstellung an den Punkten, wo sie von den äußeren Daten des Lebens und Schaffens zu den inneren Entwickelungsbedingungen vorzudringen sucht, weniger zuverlässig.

Trotzdem steht Lee's Arbeit so hoch, daß es interessant ist, seine Ansichten über einige brennende Fragen der Shakespeare-Biographie als symptomathische Aeußerungen hier anzuführen.

Eine Reinwaschung von Shakespeare's Art zu heirathen hat Lee nicht versucht. Dabei ist ihm der Beifall Furnivall's sicher, der eben in einer kulturhistorisch sehr interessanten Veröffentlichung der Early English Text Society *(Child-Marriages, Divorces, and Ratifications etc. in the Diocese of Chester, a. d. 1561—66)* eine strenge Mahnung an kirchlich verlobte Paare mittheilt, bis zur Hochzeit rein zu leben und nicht *as beasts do, after a beastlike fashion, being led by a natural instinct and motion* (S. XLVII f.).

Die Geschichte vom Wilddiebstahl findet Lee glaubwürdig, wohl mit Recht. Nur fällt auf, daß er Shakespeare's Wegzug von Stratford nach London mit großer Sicherheit ins Jahr 1586 verlegt, *doubtless tramping thither on foot*, während doch das Gastspiel der Lord Leicester-Truppe in Stratford erst 1587 stattfand. Für

Schulmeisterei, Schreiberdienst bei einem Advokaten und für Reisen außer England sieht Lee keine ausreichenden Argumente, was man ihm nachempfinden kann. Ob er auch Recht hat, die Verleihung des von seinem Vater 1596 erbetenen Wappens zu bestreiten, mögen Heraldiker entscheiden; die Anbringung des Wappens an den Familiengrabmälern scheint mir doch beachtenswerth.

Die Sonette verlegt Lee insgesammt in die Jahre 1591—94 und bezieht sie auf den Grafen Southampton. Vielleicht liegt die Sache doch etwas komplizierter.

Die sehr einleuchtende Vermuthung Sarrazin's, der Sommernachtstraum sei zur Hochzeit des Kgl. Schatzmeisters Heanage und der verwittweten Gräfin Southampton am 2. Mai 1594 gedichtet (Archiv XCV, 291 ff.), scheint Lee entgangen zu sein, und eine ähnliche von R. Garrett über den Sturm lehnt er ab.

Schließlich ein Wort über Shakespeare's Schätzung des Schauspielerstandes, dem er nach Lee mehr von seinem Einkommen verdankt, als man gewöhnlich annimmt. Shakespeare habe sich seines Mimens geschämt, ganz wie er es im 110. Sonett sagt, ohne Rücksicht auf die zeitlich wohl sehr nahe liegenden Aussprüche Hamlet's über die große Aufgabe, die der Schauspieler haben könne, und über die gute Behandlung, die man ihm angedeihen lassen solle. Als ich neulich Plutarch's Biographie des Brutus, die ja Shakespeare kurz vor Abfassung des Hamlet für seinen Julius Cæsar ausgenutzt hatte, las, fiel mir eine Geschichte von einem *common player* auf, die ihm wohl zu denken gab: Sacculio, ein armer Mime, war von den Leuten des Brutus gefangen worden, und Messala machte den Vorschlag, ihn tüchtig durchgepeitscht und nackt zu den Feinden zurückzusenden, damit sich diese schämen sollten, solche Spaßmacher in ihrem Lager zu halten. Leider wurde der gütige Brutus von anderen Angelegenheiten zu sehr beschäftigt, um den Armen zu beachten, der dann weggeschleppt und erschlagen wurde (Nutt's Neudruck VI, 228). Jedenfalls dürfte es das schlimmste Beispiel von Mißhandlung eines Schauspielers sein, das Shakespeare in jener Zeit vorkam, und je höher er Plutarch schätzte, desto mehr mußte es ihm Eindruck machen. A. Brandl.

Evan J. Cuthbertson, William Shakespeare. The Story of his Life and Times. Illustrated. W. & R. Chambers Ltd. London and Edinburgh 1897. 144 S. 8°.

Ein volksthümlich gehaltenes Buch, das aber in anerkennenswerther Weise die Ergebnisse der gelehrten Forschung zu verwerthen weiß. Der Verfasser verarbeitet nicht nur das spärliche Material, das direkten Bezug auf die Persönlichkeit und das Leben Shakespeare's hat, sondern gewährt auch Einblick in das Elisabethanische England, in die Landschaft, in der sich der Dichter bewegte, in den Charakter und die Sitten des Volkes, unter dem er lebte und für das er wirkte. Auf diese Weise gelingt es dem Verfasser, von dem Leben, Wesen und Wirken Shakespeare's in engem Rahmen ein anschauliches Bild zu entwerfen, wie man es für weitere Kreise nicht besser wünschen kann.

T. Fairman Ordish, Shakespeare's London. A Study of London in the Reign of Queen Elizabeth. London, J. M. Dent & Co., Aldine House, 1897 (The Temple Shakespeare Manuals). VII und 257 S. 12°.

Ordish, dem wir schon eine werthvolle Studie über die Londoner Theater verdanken, hat jetzt die ganze Elisabethanische Metropole, wie sie sich dem jungen,

vom Lande kommenden Schauspieler zeigte, in den Bereich seiner Betrachtung gezogen. In fünf Kapiteln: *A General View, The English Historical Plays, Nature and London, The Comedies* und *Shakespeare's London Haunts,* beschreibt er die Stätten, die Shakespeare's Genius zur Reife gelangen sahen. Hat man Stratford als den Ort gepriesen, der für des Dichters Werden bestimmend wurde, so ist die Kenntniß des Elisabethanischen Londons erforderlich, wenn man des Dramatikers Wachsen einigermaßen verstehen will. Und dazu verhilft das Buch von Ordish in ebenso zuverlässiger wie angenehmer Weise. Es ist eine Fundgrube, die zwar den altbewährten Stowe nicht verdrängt, wohl aber ihn nach mancher Seite hin in erfreulichster Weise ergänzt. L. Pr.

The Diary of Master William Silence. A Study of Shakespeare and of Elisabethan sport. By the Right Hon. O. H. Madden, Vice-Chancellor of the University of Dublin.

Wenn auch diese Schrift für den gebildeten Sportsmann vielleicht mehr Lehrstoff enthalten mag, als für den nüchternen Shakespeare-Forscher, so verdient sie doch auch dessen freundliche Beachtung. Sie knüpft an ein in einem alten Herrensitz aufgefundenes Manuskript aus dem Herbst des Jahres 1586 an, das Madden dem Sohn unseres alten bekannten Stille aus Heinrich IV. zuschreibt, und welches in Form eines Tagebuchs die Erlebnisse einer fröhlichen und waidgerechten altenglischen Hirschjagd in den Cotswold Hills in Gloucestershire schildert. Madden verlegt die Scene in die Jagdgründe und das Haus des Friedensrichters Robert Shallow, dessen historische Existenz er ernsthaft nachweist, und identifiziert nun in anspruchslosem Scherze die Jagdgenossen und die Verwandtschaft der beiden Friedensrichter Schaal und Stille mit all den uns aus dem zweiten Theil von Heinrich IV. und den Lustigen Weibern so wohlbekannten, Shakespeare's himmlischem Humor entsprossenen Persönlichkeiten. In die bis in ihre kleinsten Details verfolgte Geschichte der im Tagebuche beschriebenen Jagd, sowie in die später folgenden selbständigen Abhandlungen aus dem ganzen weiten Gebiete der Jägerei und späterhin auch der Pferdezucht, verflicht Madden nun aber eine solche Fülle von Citaten aus Shakespeare's Dramen und Gedichten, daß man sich der Ueberzeugung nicht entschlagen kann, wie Shakespeare dem Jagd- und Pferdesport der Elisabethischen Zeit weit näher gestanden haben muß, als in der Rolle des bloßen Liebhabers und Zuschauers. In Band XXIX/XXX des Jahrbuchs (S. 192 ff.), der eine Sammlung von «Bildern aus dem Jägerleben» brachte, findet sich bereits die Bemerkung, wie eine noch so gewissenhafte und wortgetreue Uebertragung des Shakespeare'schen Englisch in die moderne deutsche Jägersprache kein so vollständiges Bild des waidgerechten Jägers geben könne, wie das Original. Die Vergleichung mit der durch Madden's Fleiß zusammengetragenen riesigen Menge von Citaten beweist die Richtigkeit dieser Behauptung. Das Studium des Jagdsports jener Zeit beweist ferner, wie vollständig Shakespeare die damalige Jäger- und Sportsprache, bis in ihre feinsten Nuancen beherrschte; deren Uebersetzung in ein verständliches Deutsch wäre ein aussichtsloses Bemühen. In die Detailkenntniß des Pferdes und des Reitsports ist unser Dichter ebenso weit eingedrungen, wie zahllose Stellen darthun. Auffallend hierbei ist mir nur, wie Shakespeare der Pferderennen nirgendwo Erwähnung thut, obgleich diese Volksbelustigungen, wenn auch in keiner Weise noch in der heutigen gewerbsmäßigen Ausartung des Rennsports, schon zu den Zeiten Elisabeth's im Gange waren.

Aus dem Gebiete des Sports fallen übrigens auch manche interessante und gründliche Untersuchungen über rein Shakespeare'sche Themata, so unter anderm Madden's Nachweis, daß die Landschaft von Gloucestershire unserm Dichter speziell bekannt gewesen sein muß. Ausführlich verbreitet er sich auch über das noch ungelöste Räthsel, wie Shakespeare dem Friedensrichter Robert Schaal in den Lustigen Weibern von Windsor, wodurch Sir Lucy karrikiert wird, denselben Namen hat geben können, wie dem ganz anders veranlagten und in anderer gesellschaftlicher Stellung in Gloucestershire lebenden Friedensrichter Schaal in Heinrich IV.

Wenn Madden erwähnt, daß der Volksmund von jeher Shakespeare's Namen mit «Jagd und Pferd» in Verbindung gebracht habe, so liefert das Diary jedenfalls Stützen für diese Tradition. Damit aber die Legenden vom Wilddieb in Sir Lucy's Park und vom Pferdejungen am Globetheater als wahr beweisen zu wollen, wäre ebenso phantastisch, wie die in Mode gekommenen Düfteleien, Shakespare's Schöpfungen als Niederschläge wechselnder Stimmungen auszugeben, welche ihm erst auf Grund der willkürlichsten autobiographischen Deutungen angedichtet worden sind. W. O.

British Museum. — Catalogue of Printed Books. — Shakespeare (William). London: Printed by William Clowes and Sons, Limited, 1897. In-fol., zweispaltig, 232 Spalten.

Der Druck des Gesammtkatalogs der Bibliothek des British Museum wurde vor etwa 16 Jahren begonnen und ist bis heute noch nicht zu Ende geführt. Es wird erwartet, daß der Katalog gegen den Schluß des Jahrhunderts vollständig vorliegen werde. Man wird dann ein unvergleichliches Hilfsmittel zur Bücherkunde aller Sprachgebiete des Erdballs besitzen.

Der im Oktober 1897 erschienene Artikel »Shakespeare« bildet einen Bestandtheil dieses großartigen Katalogswerkes. Er gewährt einen Einblick in die wichtigste und umfangreichste Shakespeare-Bibliothek nicht allein Englands sondern der Welt und man kann ihn einen Spiegel von Shakespeare's einziger Stellung in der Weltliteratur nennen. Die Anzahl der hier verzeichneten Bücher und Schriften von und über Shakespeare beträgt mehr als 4000, doch muß man festhalten, daß das British Museum deren noch weit mehr besitzt, da von den sogen. Shakespeareana, d. h. den Shakespeare betreffenden Schriften, im vorliegenden Kataloge nur diejenigen aufgeführt sind, die ihren Titeln nach als solche erkennbar und, mit wenigen Ausnahmen, als selbständige Publikationen erschienen sind. Die Tausende von einschlägigen Arbeiten, die in Sammelwerken und periodischen Schriften veröffentlicht wurden und wovon, wie bekannt, nicht wenige von bleibendem Werthe sind, mußten erklärlicher Weise hier unberücksichtigt bleiben. Die noch immer fehlende allgemeine Shakespeare-Bibliographie wird diesem Mangel abzuhelfen haben. Für die Zeit seit 1864, d. h. seit Begründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erstreben die im Jahrbuche periodisch erscheinenden Bibliographien möglichste Vollständigkeit in jeder Beziehung, also wenigstens für diesen Zeitabschnitt, dem fruchtbarsten auf unserm Gebiete, ist dem Bedürfnisse Genüge geschehen.

Bis zum Erscheinen des British Museum-Katalogs hatte J. M. Hubbard's Katalog der Shakespeare-Sammlung in der Barton Collection, Boston Public Library (Boston 1878–80), den Vorrang vor allen ähnlichen Verzeichnissen. Er enthält

circa 2500 Nummern; heute dürfte auch diese Sammlung zwar bedeutend zahlreicher sein, aber an innerer Bedeutung wie an Umfang muß sie der des British Museum unzweifelhaft den Vorrang überlassen, deren Schwerpunkt in der Fülle und Vollständigkeit der Textausgaben, in der Originalsprache und den fremdsprachigen Uebertragungen liegt.

In dem Rahmen dieser Anzeige ist es unmöglich, eine vollständige Idee von den hier aufgespeicherten Schätzen zu geben, und es sollen daher nur kurz diejenigen Merkmale angedeutet werden, die der Sammlung ihre einzige Stellung unter ihren Geschwistern verschafft hat. Von der ersten, dritten und vierten Folio besitzt das British Museum je 4, und von der zweiten 3 Exemplare. Die überzähligen Exemplare sind zwar nicht alle vollständig, doch sind auch die unvollständigen von Werth für die Textvergleichung, da wie bekannt die verschiedenen Exemplare der Folios zahlreiche Abweichungen von einander darbieten, und die sorgfältigen Beschreibungen im vorliegenden Kataloge sind ein dankenswerther Beitrag zur Bibliographie dieser wichtigen Ausgaben. Die erste Folio, der Grund- und Eckstein der gesammten Shakespeare-Literatur, ist nicht so selten wie in Deutschland gewöhnlich angenommen wird, denn nach Sidney Lee's Ermittelungen (Vortrag in der Bibliographical Society, 21. März 1898) kennt man davon gegenwärtig etwa 200 Exemplare, wovon freilich nur 30 ganz vollständig sind, während circa 20 Exemplare kleine, der Rest aber starke Defekte aufweisen.

Von den 44 Quartos der Dramen des Dichters die bei seinen Lebzeiten im Druck erschienen, besitzt das British Museum 35, eine erstaunliche Anzahl, deren keine andere Bibliothek sich rühmen kann. Es mag von Interesse sein, die 9 dem British Museum fehlenden Quartos hier aufzuführen:

3 K. Henry VI., 1595.
K. Richard II., beide Drucke von 1597.
K. Richard III., 1597, wovon British Museum nur ein kleines Fragment von 8 Bll. besitzt.
Titus Andronicus, 1600.
K. Henry V., 1602.
The Merry Wives of Windsor, 1602.
1 K. Henry IV., 1604.
Hamlet, 1604.

Bedauerlicher Weise wurden die für die Würdigung der Kunst Shakespeare's so wichtigen sechs Quellendramen in den Shakespeare-Artikel nicht aufgenommen, auch nicht durch Cross-references, wovon doch sonst im Kataloge ein so ausgiebiger, dankenswerther Gebrauch gemacht wird, gekennzeichnet. Nach den für die Katalogisierung im British Museum geltenden Regeln konnte dies freilich nicht geschehen, aber im Interesse der Uebersichtlichkeit durfte man wohl, wo es sich um den ersten Namen der englischen Literatur handelte, eine Ausnahme machen, wurde doch sogar auf die Travestien der einzelnen Dramen des Dichters, die wahrlich für die Shakespeare-Literatur unendlich weniger bedeuten als jene Quellendramen und die doch so wenig wie diese unter die Shakespeare-Texte gehören, durch Cross-references hingewiesen. — Uebrigens besitzt das British Museum, außer der »Chronicle History of K. Leir« von 1605, kein einziges der sechs Quellendramen in erster Ausgabe. Es fehlen ihm also:

The Troublesome Reign of John, K. of England. Parts I und II, 1591 (vorhanden sind die Ausgaben von 1611 und 1622).

The First Part of the Contention, 1594 und 1600 (Quelle zu 3 K. Henry VI).

The Famous Victories of Henry V., 1598 (vorhanden 1617).

The True Tragedy of K. Richard III., 1595.

The Taming of a Shrew, 1594.

Auch der Bestand an ersten Drucken von Shakespeare's Gedichten ist stark lückenhaft. Von Venus and Adonis fehlt der erste Druck von 1593, die Ausgaben von 1594 und 1596 sind jedoch vorhanden, wie auch Lucrece von 1594 und 1616, und die Sonnets von 1609. Dagegen besitzt die Bibliothek keinen einzigen der drei Drucke des Passionate Pilgrim von 1599, ohne Datum, und 1612.

Wer dem British Museum die hier aufgeführten Desiderata herbeischaffte, dem würde ohne Zweifel der Dank des Vaterlandes votiert werden.

Nach dem Erscheinen der vierten Folio von 1685 vergingen 23 Jahre, ohne daß Shakespeare's Werke neu aufgelegt wurden, wohl die größte Lücke in der Shakespeare-Litteratur bis auf den heutigen Tag. Im Jahre 1709 kam Rowe's Ausgabe heraus, die erste in kleinerem Format und in mehreren Bänden. Bis zum Schlusse des Jahrhunderts, von 1714 bis 1800, erschienen 62 Gesammt-Ausgaben, wovon das British Museum 45 besitzt. Von nun an vergeht kaum ein Jahr ohne eine neue Gesammtausgabe, oft erschienen deren mehrere, bis zu 4 und 5 in einem Jahre, von unseren Tagen ganz abgesehen, wo diese Ziffern weit überschritten werden. Von 1801 bis 1860 führt Lowndes 190 Ausgaben auf, im British Museum befinden sich aus diesem Zeitraum deren gegen 100, darunter mehrere, die bei Lowndes fehlen, von den für die Textkritik in Betracht kommenden Ausgaben fehlt im British Museum natürlich keine einzige.

Mit großem Eifer hat man dort getrachtet, die Uebersetzungen der Dichtungen Shakespeare's in möglichster Vollständigkeit zu erlangen. In diesem Punkte, wie in so vielen anderen, steht die Sammlung einzig da. Wie anders denkt man darüber in unseren öffentlichen Bibliotheken, wo Uebersetzungen einheimischer Autoren eben nur geduldet, beachtet aber höchstens dann werden, wenn sie von weltberühmten Verfassern herrühren. Shakespeare ist im British Museum in Gesammtausgaben oder einzelnen Werken in 23 europäischen Sprachen vertreten und eine jede dieser Sprachen durch alles, was sie an Shakespeare-Texten, Abhandlungen etc., aufzuweisen hat und durch alle Ausgaben eines und desselben Werkes. Von den Gesammtausgaben abgesehen fällt der Löwenantheil, wie in der Originalsprache so auch in den Uebersetzungen, den großen Dramen zu. Hamlet z. B. weist 62 englische und nicht weniger als 93 fremde Text-Ausgaben in 16 verschiedenen Sprachen auf, wovon 24 deutsche.

Das gesammte Material ist wie folgt angeordnet. Die Texte zerfallen in 6 Klassen: *Works. Smaller collections of plays. Collected poems. Separate works under subheadings* (d. h. die Dramen und Gedichte in alphabetischer Ordnung). *Selections and extracts. Works attributed to Shakespeare.* In jeder Klasse stehen die englischen Texte voran, dann folgen die Uebersetzungen in der alphabetischen Reihenfolge der Sprachen nach ihren englischen Benennungen. Alle Texte, englische sowohl wie fremdsprachige, sind chronologisch nach den Druckjahren geordnet. Jedem Drama etc. folgt ein »Appendix«, der Hinweise auf die das Stück betreffenden Schriften enthält

Auf die Texte folgen: *Concordances and Dictionaries. Tales from Shakespeare. Will.* — Den Beschluß macht ein »Appendix« von nicht weniger als 48 Spalten, der in folgende 9 Klassen zerfällt: *Biography. Bibliography. Criticism. Bacon controversy. Collier controversy. Ireland forgeries. Pictorial illustrations. Anniversary and centenary celebrations. Miscellaneous.* — Diese Appendices sind eine dankenswerthe Eigenthümlichkeit, die sich in den Katalogen anderer großen Bibliotheken nicht wiederfindet, wenigstens nicht in gleicher Ausdehnung und gleich konsequenter Durchführung. Sie bestehen im Wesentlichen aus Hinweisen auf verwandte Schriften, die an anderen Stellen des allgemeinen Katalogs verzeichnet sind, und ersetzen bis zu einem gewissen Grade einen Realkatalog, der im British Museum nicht zur Verfügung steht. Bedauern muß man, daß die Büchertitel in abgekürzter Form erscheinen. In diesem Punkte ist es mit dem oben erwähnten Kataloge der Barton Collection besser bestellt, der die Titel in extenso wiedergiebt, wie unsere Bibliographie im Jahrbuche. Noch andere Vorzüge des Barton-Katalogs vermißt man ungern in dem des British Museum. Jener bringt den Inhalt der Gesammtausgaben und der anderen auf Shakespeare bezüglichen Sammelwerke in aller Vollständigkeit, umfaßt ferner alle Quellenschriften, unabhängig davon, ob sie durch den Titel als solche erkennbar oder nicht, ferner einen Sachen- und Namenindex, und dies alles in einem einzigen fortlaufenden Alphabet, so daß ein alphabetischer und ein Realkatalog über die gesammte Shakespeare-Literatur der Bibliothek in einem einzigen Corpus dargeboten wird. Für die Sammlung des British Museum mußte auf ein so ideales Katalogsystem verzichtet werden, da der Shakespeare-Katalog, kaum der vierhundertste Theil des Gesammtkatalogs, sich den für letzteren festgelegten Regeln fügen mußte. Während so der Barton-Katalog für alle bibliographischen wie praktischen Zwecke die vorzüglichste Auskunft giebt, hat der des British Museum in ersterer Beziehung so manche Mängel. Zu den bereits angedeuteten treten noch andere, wie z. B. die Gepflogenheit, die oft so wichtigen Verlegernamen nur bei den englischen, nicht aber bei den ausländischen Publikationen anzugeben, ferner die nicht konsequent durchgeführte Seitenzählung, die bei den mehrbändigen Werken fast immer fehlt. Ungern vermißt man auch die so eigenartige Shakespeare-Literatur Britisch-Indiens in den verschiedenen indischen Idiomen. Sie fanden keine Aufnahme, weil die Erscheinungen des Orients in den einheimischen Mundarten, für die ein besonderer Katalog vorhanden, in den allgemeinen Katalog überhaupt nicht eingetragen werden. Im Jahrbuch XXVII, 396 ff. und XXXIII, 405 ff. findet man eine Zusammenstellung der bisher bekannt gewordenen Erscheinungen dieser Art.

Um den Katalog mit Vortheil und Schnelligkeit benutzen zu können, thut man gut, in die Regeln einzudringen, nach denen im British Museum überhaupt katalogisiert wird. Sofern es sich um Textausgaben oder Schriften handelt, deren Titel den Verfasser nennt, ist die Sache einfach genug; im Falle anonymer Schriften aber weichen die sehr fein, oft zu fein ausgedachten Regeln von den überall sonst geltenden erheblich ab. Eine besondere Schrift, die im Lesesaal des British Museum ausliegt, übrigens auch käuflich ist, giebt darüber ausführliche Auskunft.

Alles in Allem ist der Katalog eine der dankenswerthesten Erscheinungen der Shakespeare-Literatur des verflossenen Jahres, die weiten Kreisen von Forschern und Freunden des Dichters willkommen sein muß. A. C.

A New Variorum Edition of Shakespeare, edited by Horace Howard Furness.

Von diesem monumentalen Werke, das schon jetzt, in Torso-Gestalt, seinen Platz als werthvollstes Quellen-Material einnimmt, ist eben der elfte Band erschienen. Die bis jetzt veröffentlichten Stücke sind:

I. Romeo and Juliet. II. Macbeth. III. IV. Hamlet. V. King Lear. VI. Othello. VII. Merchant of Venice. VIII. As You Like It. IX. The Tempest. X. A Midsummer Night's Dream. XI. The Winter's Tale.

Noch zwei Neuheiten sind uns zugegangen, auf die wir die Leser des Jahrbuchs aufmerksam zu machen nicht unterlassen möchten, deren nähere Besprechung wir aber der Kürze der Zeit wegen für den nächsten Band aufsparen müssen. Es sind dies:

John M. Robertson, Montaigne and Shakspere (London, The University Press, 1897) und

E. J. Dunning, The Genesis of Shakespeare's Art. A Study of his Sonnets and Poems (Boston, Lee & Shepard, 1897).

Shakspere-Studien von V. F. Janssen. I. Die Prosa in Shakspere's Dramen. Erster Theil: Anwendung. (Straßburg, K. Trübner, 1897). 105 S. 8°.

Die Arbeit verfolgt nach des Verfassers eigenen Worten einen doppelten Zweck: «einmal will sie eine bisher nur oberflächlich betrachtete Seite der Shakespeare'schen Kunst in ihrem Wesen und ihrer Entwicklung beleuchten; sodann will sie ein neues Mittel zur Textkritik an die Hand geben, speziell zur Feststellung der Originalfassung an metrisch zweifelhaften Stellen, zur Scheidung älterer und jüngerer Theile in Umarbeitungen und zur Erkenntniß unechter Fassungen in echten Stücken.» Fürwahr ein Ziel, auf's innigste zu wünschen! Wie weit es dem Verfasser geglückt ist, darüber soll mit dem Urtheile zurückgehalten werden, bis seine Studien in der Vollendung vorliegen. L. Pr.

Dewischeit, Curt. Shakespeare und die Anfänge der englischen Stenographie. Ein Beitrag zur Genesis der Shakespeare-Dramen. Sonder-Abdruck aus dem «Archiv für Stenographie», No. 615—620. Berlin. Verlag des Verbandes Stolze'scher Stenographen-Vereine. H. Schumann. 1897.

In dem Bande des Jahrbuchs, der die sachlich so tief eindringende Forscherarbeit des Autors enthält, bedarf es nur einer raschen Hinweisung auf die oben angeführte Vorstufe, der die Redaktion allerdings insofern zu nie verschwindendem Danke verpflichtet ist, als sie ihr erst gezeigt hat, daß, was bisher den Fachleuten nur im Nebel eines *on dit* entgegengetreten war, nämlich, daß die Quartos aus stenographischer Quelle herstammten, wirklich körperlich sei, und zwar der Körper eines Riesen, der die Drachen der bisher unbezwingbaren Textverwirrung besiegen wird.

Die kleine Brochüre kann den weitesten Kreisen des Publikums, sowohl innerhalb wie außerhalb des Fachkreises, empfohlen werden.

Englische Literaturgeschichte von Carl Weiser. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagshandlung 1898. 155 Seiten. 80 Pfg. No. 69 der Sammlung Göschen.

Um es vorauszuschicken, der Verfasser dieses Büchleins ist nicht identisch mit dem gleichnamigen Regisseur am Hoftheater zu Weimar, den gewiß mancher Shakespeare-Freund von dort[1]) oder seiner ehemaligen Zugehörigkeit zur herzoglich Meininger Truppe in bestem Andenken hat, übrigens auch als fruchtbaren Dramatiker verschiedenster Gattung — seine Pseudonyme sind daneben Siegfried und Paul Wasily Newsky — kennen gelernt haben kann. Der Urheber des vorliegenden Leitfadens, Institutsdirektor in Wien, ist dagegen bei Anglicisten nicht unbekannt: er hat vor vielen Jahren eine scharfsichtige Dissertation über Pope's Einfluß auf Byron's Jugenddichtungen[2]) geschrieben und in neuerer Zeit Shelley's «Queen Mab», jenes farbenprächtige Poem auf den Schultern von Romeo and Juliet II, 1, sowie Tennyson's «King's Idylls» mit geschicktem Nachfühlen übersetzt.

Bei Weiser's neuem Abrisse der englischen Literaturgeschichte berücksichtige man, wenn man ein entsprechendes Votum abgeben will, seine Mitgliedschaft der vielseitigen «Sammlung Göschen», deren sonstigen Nummern er an präzisem Zuschnitt in Anlage und Ausführung, an vor- und einsichtiger Stoffwahl gewiß nicht nachsteht. Zwar ist es an diesem Orte nicht meine Aufgabe, das kleine Werk im einzelnen unter die Lupe zu nehmen oder gar auf die Gleichmäßigkeit des ganzen Organismus hin zu prüfen. Aber ich unterlasse nicht, meinen Lesern aus der Shakespeare-Gemeinde, die dem gesammten Schriftthume der Briten Theilnahme entgegenbringen, beziehentlich von dessen Shakespeare-Kapitel aus da oder dorthin gelegentliche Streifzüge unternehmen, dies nette handliche Hilfsmittel, dessen Wohlfeilheit angesichts des sorgsamen Aeußern wie bei den ältern Nummern zu bewundern ist, recht warm zu empfehlen. Zu Gericht sitzen über die Stichhaltigkeit der Urtheile und über die Methode der Darstellung mögen trotzdem die Recensenten in Fachjournalen; denn dem Laien, dessen Bedürfnissen diese 159 übersichtlich gegliederten Paragraphen Genüge leisten sollen, ist bei einem so bedeutsamen Gegenstande das Beste gerade gut genug.

In's Bereich der Shakespeare-Kunde rechne ich bloß Seite 40—67, d. i. §§ 37 bis 68. Man mache sich nach den Ueberschriften dieser, in vier Kapitel verständig zusammengestellten Paragraphen — sie umfassen die Kapitel V—VIII der 19 des Ganzen — einen Begriff von der Fülle von positiven Angaben, von Anregungen und Andeutungen, die hier auf engstem Raume ausgestreut werden: Anfänge des Dramas; Moralitäten; Mirakelspiele; Maskenspiele; Historien; Drama nach antikem Vorbild; Lustspiele; Lyriker und Epiker des 16. Jahrhunderts; Wyatt und Surrey; Edmund Spenser; (dessen) Jugendliebe — des Schäfers Kalender; die Feen-Königin; Euphuismus; Shakespeare — seine Vorläufer und Zeitgenossen; Marlowe; Leben Shakespeare's; Dramen — erste Periode; Einfluß Marlowe's — zweite Periode; dritte Periode; Epen — Sonnette; Shakespeare-Ausgaben; die Bühne zu Shakespeare's Zeit; Ben Jonson; Beaumont, Fletcher etc.; Bacon; Bacon's Essays.

---

[1]) Wo er auch bei der diesjährigen, 1898er Generalversammlung die Festaufführung Zähmung der Widerspenstigen insceniert hat.

[2]) Leipziger Dissertation 1877; auch in der Anglia I, 25 (vgl. II, 256).

Werfen wir wenigstens in aller Kürze — dieser seltenen Eigenschaft, deren vernünftige Nutzanwendung mancher Handbuch-Verfertiger unserem Autor abborgen könnte — einen Blick auf das knappe Kompendium der heutigen Shakespeare-Wissenschaft, welches der Weiser'schen Encyklopädie eingefügt ist, so freut man sich über die ruhige, dabei keineswegs schwunglose Fassung von Shakespeare's äußerer und innerer Biographie, die wohlthuende Klarheit in der Gruppierung der Dramen nebst ihren Inhalts- und Problemskizzen, die gewiß nicht phrasenhafte, doch auch nicht lehrbuchartig nüchterne Charakteristik, die geziemende Aufmerksamkeit, die Weiser des Meisters Vorgängern und Nachtretern schenkt, sowie dem Zusammenhange mit solchen, z. B. dem sichtlich Weiser sehr interessierenden Marlowe, nach Art der neueren Forschungen A. Schröer's (vgl. Jahrbuch XXVII, 240), R. Fischer's (s. ebd. XXIX/XXX, 309) u. a., die die beiden genialen Söhne des Jahres 1564 eng verknüpfen. Den Baconianer-Blödsinn trumpft er knapp, aber energisch ab, und zwar am einzig richtigen Flecke, nämlich bei der — von mir in meinem in diesem Jahrbuchbande enthaltenen Aufsatze über die «böhmische Seeküste» verwertheten (s. S. 348) — Erörterung von Shakespeare's gelehrter Bildung oder Ignoranz, dieses alten Disputs um des Kaisers Bart; im Bacon-Abschnitt fällt mit Recht kein direktes Wort über diese Angelegenheit, die philologisch oder philosophisch Denkenden kein Lächeln mehr abzwingen können. Die bibliographische Fußnote auf S. 61 äußert sich in uns sympathischer Weise: «Von den zahlreichen Biographien Shakespeare's seien genannt: die überaus gründliche Arbeit Halliwell's, sowie die des deutschen Literarhistorikers Elze. In neuester Zeit hat der Däne Georg Brandes in geistvoller Weise Leben und Werke des Dichters geschildert.» In dieser Notiz vermissen wir bloß Max Koch's kaum bald veraltendes biographisch-historisches «Supplement zu den Werken des Dichters», das, «Shakespeare» betitelt und 1884 seiner Revision der Schlegel-Tieck-Kaufmann'schen Verdeutschung (Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur) beigegeben, gleich dieser zu empfehlen war, wie ich es in Kölbing's Englischen Studien XXI, 122, Anm. 1 that. Das Lob Brandes' fesselt den unterzeichneten Referenten über dessen originelles förderliches Buch (Jahrbuch XXXIII, 278) um so mehr, als die Fachgenossen und Shakespeareaner sich dagegen bisher ziemlich ablehnend verhielten. Selbständig und gediegen, auf stichhaltige Vorarbeiten gestützt, in seinem schmucken Gewande überaus freundlich muthet uns Weiser's Bändchen an. Man kann und möge viel draus lernen!

Ludwig Fränkel.

Ein Hinweis zur Poetik Shakespeare's.

Vorlesungen über Aesthetik von K. Heinrich von Stein. Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet. Stuttgart 1897. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger. X u. 145 S.

Nicht nach subjektivem Gutdünken oder in Folge zufälliger Bekanntschaft erbitte ich in der «Literarischen Uebersicht» ein bescheidenes Plätzchen der Erwähnung für diese eigenartige Veröffentlichung. Im Allgemeinen sind ja weder die Shakespeare-Forscher noch die breite Masse der Shakespeare-Freunde den Literatur-Aesthetikern, die sich der Leistungen des Meisters bemächtigen, sonderlich grün — nicht mit Unrecht, denn er ist auch bei den meisten recht schlecht gefahren. Ich kenne eigentlich von neueren originellen Dogmatikern dieses Zweigs der Aesthetik bloß drei, deren betreffende Handbücher Shakespeare räumlich und sachlich gerecht zu werden suchen, alle drei Inhaber schwäbischer Hochschul-Lehr-

stühle des Fachs: Karl Köstlin, Friedrich Vischer, Karl Lemcke[1]). Eine Persönlichkeit, als Mann der Ideen und Wissenschaft völlig selfmade, war der Kollege dieser drei, der 1887 jung, für uns viel zu früh verstorbene Heinrich v. Stein[2]), Privatdozent der Philosophie an der Berliner Universität. Der 1888 aus dem Nachlasse H. v. Stein's erschienene Band vermischten Inhalts, das 1892 in Reclam's Universalbibliothek gedruckte Heftchen «Goethe und Schiller. Aesthetik der deutschen Klassiker» und der jetzt mühsam aus abgekürzten Aufzeichnungen und eines Zuhörers ebenfalls abgekürzter Nachschrift herausbearbeitete Band «Vorlesungen» stellen einen Torso dar, dessen innerliche hohe Bedeutsamkeit den vorzeitigen Abschied des vielverheißenden genialen Mannes und den Abbruch seiner ausgezeichneten Untersuchungen auf dem Felde der literarhistorisch angewandten Aesthetik arg beklagen lassen.

Insbesondere scheint mir dies nun hinsichtlich seiner praktischen Ergebnisse für Shakespeare der Fall zu sein. Schon längst kenne und schätze ich seine Abhandlung über «Shakespeare als Richter der Renaissance», in den Bayreuther Blättern, IV (1891), S. 185 ff., und bei meinen eignen Studien zur vergleichenden Betrachtung der Arbeitsweise Shakespeare's in verschiedenen Dramen und gegenüber der stofflichen Tradition habe ich ihn mit Vortheil zu Rathe gezogen. Das weisen meine Citate aus Ztschr. f. vergleichende Literaturgesch., N. F., IV, 66,

---

[1]) Da in Shakespeare-freundlichen Kreisen diese drei geistreichen Männer viel zu wenig bekannt sind und es aller dreier Art niemals war, ihr feinsinniges schlagendes Urtheil in bestimmten Dingen jemandem, zumal weiteren Interessentengruppen aufzudrängen, so führe ich ihre drei bezüglichen Werke in der obigen Reihenfolge ihrer Namen hier an: «Aesthetik» (vgl. meinen Nekrolog Köstlin's Goethe-Jahrbuch XVI, 245—251, daselbst S. 248 eine Auslassung zu Shakespeare); «Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen» (und «Ueber das Erhabene und Komische»); «Populäre Aesthetik». K. Lemcke's letzterem Werke ist leider von seiner unentbehrlichen «Geschichte der neueren deutschen Dichtung» der zweite Band, der Shakespeare's sieghaften Eintritt in Deutschland mit einbeziehen sollte, nie gefolgt. Ich danke dem vortrefflichen Manne, unter dessen Rektorate ich mich 1893 mit dem Buche «Shakespeare und das Tagelied» (vgl. Jahrb. XXIX/XXX, 314) als Dozent für neuere Literatur an der Stuttgarter Technischen Hochschule habilitierte, um sogleich, zum ersten Male an einem deutschen Polytechnikum, in fachmäßiger Art auch Shakespeare dem Auditorium nahezubringen (vgl. Jahrb. XXXII, 105) — ein mißlungener Versuch! —, genug Förderung dafür. Karl Lemcke ist übrigens nicht zu verwechseln mit seinem Namensvetter Ludw. G. Lemcke, weiland Professor der abendländischen Literaturen zu Marburg und Gießen, der nicht nur mit der ältesten Zeitschrift, die in Deutschland die englische Philologie wissenschaftlich betrieb, dem von ihm 1865 begründeten «Jahrbuch für roman. u. engl. Litteratur», ein gründliches Studium der Elisabethanischen Poesiedenkmäler gern fördern wollte, sondern auch anläßlich der Dreijahrhundert-Feier «Shakespeare in seinem Verhältnisse zu Deutschland» gewürdigt hat, welcher übersichtliche «Vortrag, gehalten im Rathhaussaale zu Marburg am 16. Februar 1864» (Leipzig 1864) leider in der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (deren Jahrbuch XIX, 302 einen Nachruf auf ihn brachte) fehlt.

[2]) Er starb 20. Juni 1887 und ist nicht mit dem philosophischen Systematiker Heinr. L. W. von Stein, Professor an der Universität Rostock, zu verwechseln.

Anm., und «Shakespeare und das Tagelied», S. 69, Anm. 1; den wider die Befragung an letzterem Orte durch Brandl, Anzgr. f. dtsch. Alterthum und dtsch. Literatur XXXVIII, 230 erhobenen Tadel, der wohl kaum auf Autopsie fußt, wies ich Engl. Studien XXI, 125, Anm. 1 zurück und halte meinen «Bezug auf einen gediegenen einschlägigen Aufsatz H. v. Stein's» noch ungebeugt aufrecht. Diese Privatsache ziehe ich absichtlich hier herein; denn es liegt mir daran, auf Heinrich von Stein und seine Shakespeare-Kritik nachdrücklichst die Aufmerksamkeit zu lenken. Es ist nämlich meine gewissenhafte Ueberzeugung, daß in ihm der Shakespeare-Kunde endlich der längst nöthige kongeniale Aesthetiker erstanden wäre, der mit allem alten Wuste Ulrici'schen[1]) und ähnlichen Angedenkens aufgeräumt und eine echt moderne, nirgends am Buchstaben klebende, nicht in todten Formeln verknöcherte philosophische Auffassung der Shakespeare'schen Welt-, Lebens- und Kunstanschauung begründet hätte. Und in diesem Sinne weise ich auf die leider nur wenigen Blätter hin, die das Stein'sche Fragment Shakespeare widmet: in dem zweiten, dem historischen Theile des Werks, der fünfte Abschnitt, ein eignes Kapitel unter den vierzehn, die in vorläufiger und dennoch lapidarer Skizzierung gerettet sind. Er beruft sich daselbst in Fußnoten auf Taine's *Histoire de la littérature anglaise*, auf einen interessanten Ausspruch des ihm sehr vertrauten und ans Herz gewachsenen Richard Wagner[2]), auf sein eignes musterhaftes Buch: Die Entstehung der neueren Aesthetik (S. 160), das übrigens auch anderwärts für das Verständniß Shakespeare's reiche Belehrung schafft, und auf seinen oben genannten Aufsatz: Shakespeare als Richter der Renaissance[3]). Außerdem bezieht er sich direkt auf Shakespeare: S. 38, wo Macbeth und Sturm als Beleg für das «Abbild der Seelenkraft großer Menschen» im Kunstwerk erscheinen, S. 40 («Shakespeare verfährt völlig untendenziös, und wie erstaunlich viel Gehalt eignet seinen Werken!»), S. 51 («versöhnliche Wirkung» in Hamlet), S. 52 (zu Romeo und Julia, Lear, Sturm, Macbeth, Richard III.), S. 53 (zu Maß für Maß), S. 59, S. 90, S. 96 f., S. 98, S. 105, (S. 119), S. 125 — weil ein Register fehlt, merken wir hier die Stellen an —, während er zahllose Male überaus kluge Theoreme oder Glossen mittheilt, die man mit schönstem Erfolge für das Eindringen in Shakespeare verwenden sollte. Und indem wir uns von dem schmächtigen Reste einer bis in's Speziellste ausgedachten Gedankenarbeit hohen Ranges wehmüthig trennen, beschleicht uns das Gefühl, daß, trotzdem in diesem Entwurfe Stein's die Spekulation, die Theorie — freilich die «graue», die Mephisto anwidert, nicht! — vorwiegt, hingegen in der verwandten

---

[1]) Damit diese Notiz nicht bei solchen, die in Ulrici's weitverbreitetem Buche noch immer ein Palladium sehen, anmaßend erscheine, verweise ich auf meine Angaben Ztschr. f. d. dtsch. Unterricht VIII, 392, Biogr. Blätt. II, S. 410, und in meiner Lebens- und Charakterschilderung Ulrici's i. d. Allg. dtsch. Biogr. XXXIX, 266; an letzter Stelle S. 265—269 steht meine genaue Behandlung Ulrici's als Shakespeareaner.

[2]) Schriften IX, 172: «Der formelle Charakter des Shakespeare'schen Dramas ist der einer fixierten mimischen Improvisation»; vgl. Stein, Vorlesungen S. 21.

[3]) Dieser Titel wird öfters als «Sh. als Dichter der Renaissance» angeführt und verwendet, z. B. von Max Koch in seiner Neuausgabe des Schlegel-Kaufmann-Voß'schen deutschen Shakespeare, II, S. 9, während derselben zugehörige Biographie (s. oben S. 404) S. 320 die richtige Aufschrift giebt. Zur Sache s. Penner unten S. 411.

Zielen nachjagenden «Poetik» Wilhelm Scherer's, welche 1888 ebenfalls ein nach abgerissenen Notizen des Nachlasses und Hörerniederschriften für den Druck zubereitetes Berliner Kollegheft wiedergab[1]), die naturwissenschaftlich angehauchte Empirie, wir bei Stein eine größere Menge wesentlicher und greifbarer Thatsachen in die Hand bekommen, nicht zuletzt für das Verständniß Shakespeare's.

Ludwig Fränkel.

Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeare's Dramen. Von Dr. Hans Laehr. Stuttgart, Paul Neffs Verlag, 1898. 200 S.

Der Verfasser des Buches, Psychiater von Beruf, betrachtet die Erscheinungen geistig Gestörter, welche uns in Shakespeare's Dramen entgegentreten, lediglich vom Standpunkt seiner Fachwissenschaft aus, wie sich auch die von ihm am Schlusse seines Werkes zusammengestellte Literatur ausschließlich in diesen Schranken bewegt. Seine Schilderung gilt zunächst und vorwiegend König Lear, Ophelia, Lady Macbeth und Hamlet. Mit Sorgfalt und nicht ohne Feinsinn zeigt er die Vorbedingungen und die Entwickelung der Geisteskrankheit Lear's und ergänzt vielfach die treffliche Darstellung seines Berufsgenossen Karl Stark. Aber was diese Studie in ihrer Art so mustergültig macht und im Vergleich zu ihr Laehr's Schilderung so einseitig und darum für das Verständniß Shakespeare's weniger fruchtbar erscheinen läßt, ist die ihr zu Grunde liegende Erkenntniß und das sich nirgends verleugnende Bewußtsein, daß wir es hier nicht mit der Wirklichkeit, sondern mit einem Kunstwerk zu thun haben, daß das Bild des Kranken durch die dichterische Phantasie und Darstellung idealisiert wird. Unter anderen Gesetzen steht das Geschöpf der Poesie, unter anderen der lebende Mensch. «Die Natur geht hierin weit über die Kunst» meint Lear. Diese Ausstellungen gelten auch von dem Kapitel über Ophelia und Lady Macbeth. Nur wer die nüchterne Wirklichkeit und diese gar noch mit den Augen des Arztes sucht, und der Phantasie sowohl des Dichters als des Zuschauers nichts überläßt, kann wünschen, daß bei Ophelien, diesem von dem zartesten Hauche der Poesie umflossenen Geschöpfe, «noch greifbarere Veranlassungen zur Erschöpfung des Gehirns erwähnt würden». In der Schilderung der Lady Macbeth giebt Laehr allzuviel Text, als daß das Bild dieser einzigartigen Gestalt plastisch hervortreten könnte. Es verliert in dieser trocknen Darstellung alle dämonische Größe. Auch sind gewisse, spezifisch weibliche Züge der Lady, wie das Zurückschrecken vor der Ermordung Duncan's, der im Schlafe ihrem Vater geglichen, nicht genügend verwerthet. Wer die Gluth dieser Leidenschaft begriffen hat, weiß, daß sie einmal nach innen gerichtet, ihre Trägerin verzehren, und daß diese so enden muß, wie sie der Dichter enden ließ. Sie selbst warnt zu Anfang schon:

Diese Thaten woll'n
Nicht so vergrübelt sein. Sonst macht's uns toll.

Welche Krankheitserscheinungen ihrem Tode unmittelbar vorausgingen, ob jene auf «Melancholie» oder «Nervenüberreizung» schließen lassen, ob das Gerücht vom Selbstmord der Teufelsfürstin — den der Dichter, dieser finsteren Erscheinung entsprechend, geflissentlich in's Dunkel rückt — wahr ist oder nicht, das sind

---

[1]) Darin finde ich bloß S. 79, 150, 152, 158, 169, 183, 213, 240, 243, 257 Shakespeare nur flüchtig gestreift, S. 213 mit Homer und Goethe, als «die großen Weltdichter».

ἀδιάφορα für den, der diese grandiose Gestalt in der Totalität des Kunstwerkes zu erblicken vermag. Den breitesten Raum nimmt die Erklärung von Hamlet's Geisteszustand ein — von den Schilderungen des Verfassers entschieden auch die werthvollste. Doch müssen wir es von vornherein ablehnen, daß Hamlet als pathologische Erscheinung aufgefaßt wird. Die detaillierte Zeichnung dieses Charakters, der, wie Gustav Freytag sehr richtig bemerkt, etwas Schillerndes und Vieldeutiges hat, verlockt zu diesem naturalistischen Gesichtspunkt. Er ist jedoch falsch; denn er klammert sich an die Einzelheiten und Zufälligkeiten und erkennt nicht die Wesenheit der Erscheinung. Bei Laehr ist Hamlet nur ein «Fall» und nicht einmal ein besonders interessanter, dieser genialen Individualität wird unser Autor nicht gerecht. Erklärt nicht die gesteigerte Sensibilität, Einbildungskraft und Intuition des Genies weit mehr als alle medizinische Empirie? Nur die Tiefe seines Empfindungsvermögens, die Kraft seiner Divination, die Schärfe seines Denkens, der Schwung seiner Phantasie macht uns Hamlet's Verhalten, besonders im ersten Akt, verständlich. Immerhin ist die Anschauung des Verfassers logisch durchgeführt. Seine Auffassung ist eine durchaus selbständige, Auch setzt er sich mit den Ansichten anderer Erklärer selten auseinander, K. Fischer und R. Löning bekämpft er öfters, jedoch ohne sie zu nennen. Wenn auch gewisse Einzelheiten, wie das Alter, die Fechtübungen Hamlet's, der Ortswechsel des Geistes, die Episode mit der Schreibtafel zu sehr hervorgehoben sind, so werden doch die großen Fragen gebührend beleuchtet und im Ganzen richtig gelöst. So im I. Akt: die weltschmerzliche Stimmung Hamlet's. Im II. Akt: das «wunderliche Wesen», der Aufschub der Rache, das Benehmen Hamlet's gegen Ophelia, die Verschiebung der Stimmung (S. 59), die Inscenierung des Schauspiels, der Zweifel an der Erscheinung des Geistes. Im III. Akt: der Umschlag der Stimmung zu Selbstmordgedanken. Neu und geistvoll ist hier die Verbindung des letzten Monologs im II. mit dem berühmten Selbstgespräch im III. Akt. «Hamlet's jetzige Lage», so führt Laehr aus, «besteht darin, daß er trotz bestem Willen ein Unternehmen, das Mark und Nachdruck verlangt, nicht vorwärts bringen kann, weil sich zwischen Entschluß und Ausführung Bedenken drängen, die den Willen verwirren. Werden diese Bedenken auch als feig oder als krankhaft angesehen, sie üben trotzdem ihre lähmende Macht aus. So jetzt besonders das Bedenken, ob der Geist ein ehrliches Gespenst war oder ob der Teufel Hamlet's Schwäche und Melancholie benutzt hat, um dessen Groll und uneingestandenes Rachegelüst gegen den Oheim zur That zu steigern. Dann führte die Aufgabe, die Hamlet auf sich genommen, zur Verdammniß. Gerade heute, wo das Schauspiel diesem Zweifel ein Ende machen soll, muß die Aufmerksamkeit auf ihn besonders gerichtet sein und er daher sich am stärksten dem Gemüth einprägen. Gilt doch das, was dem Tode folgt, als unentdecktes Land, von deß Bezirk kein Wandrer wiederkehrt; aus dieser Erwägung schöpft der Zweifel, ob der anscheinende Wandrer aus jenem Lande nicht etwa der Teufel war, stets neue Kraft.» Falsch dagegen ist die Erklärung des Verfassers — wie die fast sämmtlicher Hamlet-Kommentatoren — daß Hamlet hier die große Frage 'Sein oder Nichtsein' zur Entscheidung bringe, und zwar in dem Sinne, daß Dulden edler sei als Selbstmord, weil der Edle dem Gewissen folgen müsse, das ein Ausharren gebiete. Nein! So wie Hamlet die Frage stellt, «ob's edler im Gemüthe» sei u. s. w., wird sie überhaupt nicht entschieden: das eine ist so unedel, weil so feig, wie das andere. Die Frage endigt mit einem non liquet. — Das Gespräch mit Ophelia (S. 66 ff.) und Hamlet's gereizte Stimmung sind

richtig durch das Gekränktsein des Prinzen motiviert und der Gedanke, dieser könne sich hier verstellen, wird mit Recht weit abgewiesen (S. 69). Logisch reiht sich die anscheinend so akademisch gehaltene Ermahnung der Schauspieler in Hamlet's praktisches Vorhaben ein, ebenso das Lob Horatio's vor Beginn des Schauspiels. Der äußerlich müßig erscheinende, innerlich aber höchst erregte Zustand Hamlet's während des Schauspiels, wie er sich in dessen Aeußerungen gegenüber dem König, der Mutter und Ophelien verräth, ist treffend gezeichnet. Die Unthätigkeit des Prinzen nach dem Schauspiel erklärt sich daraus, daß er im Rausch seines Triumphs die Herrschaft über sich verloren hat. Etwas gekünstelt ist die Motivierung des Racheaufschubs. Auch irrt Laehr, wenn er annimmt, daß hier ein früheres Bedenken Hamlet's, ob ein einfaches Niederstoßen des Mörders dessen unerhörter That entspreche, nur in verstärktem Maße aufsteige, als er den König im Gebet erblickt. Dieser Zweifel entspringt vielmehr lediglich der augenblicklichen Situation. Der nach «heißem Blut» und schauderhafter That förmlich lechzende Hamlet kommt mit gezücktem Schwert, er «möchte und will es jetzt thun»; aber seinem ganz und gar subjektiven Rachegelüste — er spricht wiederholt und sehr bezeichnend nicht von der Rächung seines Vaters, sondern seiner selbst: *And so am I reveng'd* und *am I then reveng'd* — genügt die Tödtung des betenden, vielleicht sein Seelenheil rettenden Mörders nicht. Dagegen erkläre ich mich mit der Darlegung Laehr's, wonach es Hamlet beim Stoße durch die Tapete völlig gleichgültig sein muß, wen dieser treffe, völlig einverstanden. Die zweite Erscheinung des Geistes ist (S. 81) allzu mechanistisch erklärt; neben den angeführten äußeren Gründen sprechen auch innere dafür, daß Hamlet sich auf seine Aufgabe und sich selbst besinnt und dadurch an den Geist und dessen Gebot erinnert wird. Der Monolog im IV. Akt, nach der Begegnung mit Fortinbras, wird folgerichtig dahin interpretiert, daß Hamlet in Beherzigung der Mahnung des Geistes von dem bisher verfolgten Weg, von dem letzten Zweifel an der Zulässigkeit der Todesstrafe, kurz von den Verirrungen des «ungebrauchten» Denkens abläßt. Seine bisherige Rache war nicht träge, sondern stumpf; nun soll sie scharf und blutig sein. Allzu genaue Inhaltsangabe bringt Laehr in seiner Entwickelung des V. Aktes. Die Ueberreiztheit Hamlet's und dessen Verhalten am Grab der Ophelia ist überzeugend geschildert, ebenso die Gelassenheit, womit Hamlet über den Tod der beiden Jugendgefährten berichtet, die Bereitwilligkeit, mit der er den Zweikampf mit Laertes annimmt: Es ist der Ausfluß einer Gemüthsverfassung, die in Verwerthung früherer Erfahrungen und in Bethätigung der im letzten Monolog (IV, 4) gefaßten Entschließung, Hamlet den Augenblick thätig zu nutzen heißt und ihn, im Gefühl, des Himmels Werkzeug und in Bereitschaft zu sein, nicht mehr dem eignen Denken, sondern nur noch der Vorsehung vertrauen läßt. Diese sehr beachtenswerthen Erörterungen schließt der Verfasser mit der Frage ab: Haben wir es im Falle Hamlet mit «angeborener Entartung» oder mit «erworbener reizbarer Schwäche» zu thun? und er erklärt sich für Letzteres, nachdem er alle Symptome gewissenhaft aufgezählt hat. Hier trennen sich unsere Wege. Wir erblicken das Problem der Hamlet-Tragödie nicht in den Nerven, sondern in der geistig-seelischen Verfassung Hamlet's und in der Art, wie dieser hohe Mensch auf sein ungeheures Schicksal reagiert. Keine kranke, sondern eine tragische Gestalt wollte Shakespeare schaffen. Sein Leiden ist das tragische der Menschheit. Er krankt an dem, woran wir nach Goethe's Wort Alle kranken: am Leben. Und er «so besonders». Darum — nicht wegen irgend eines körperlichen Leidens — war, ist und bleibt Hamlet die hervor-

ragend menschliche Erscheinung, deren Schicksal und Wesen zu allen Zeiten Furcht und Mitleid erweckt. Laehr's Erklärung bedeutet einen Rückfall in jene Art von Kritik, die in Hamlet ein pathologisches Räthsel erblickt. Kein Hamlet-Kommentator sollte Kuno Fischer's Urtheil über diese Abwege unbeherzigt lassen; jeder sollte sich der unvergleichlich schönen Schilderung von Hamlet's Charakter und Geistesart erinnern, die Fischer entworfen hat.

Interessant sind die nun folgenden historischen Ausführungen des Verfassers. Das Kapitel über «die ärztlichen Ansichten der Zeit Shakespeare's» vervollständigt und berichtigt zum Theil Löning's Aufsatz: Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeare'schen Psychologie (Jahrb. XXXI). Allzu enge scheinen uns die pathologischen Erscheinungen des Dichters in das von der vor-Shakespeare'schen Medizin überlieferte Schema (der «Temperamente» und der *res non naturales*) eingezwängt, so Pericles, Constanze, Kardinal Beaufort, Königin im Cymbeline, die von Prospero im Sturm Verwirrten; von Hamlet und Lady Macbeth ganz zu schweigen. An sich lehrreich ist die Zusammenstellung und Erläuterung der in den «Dramen älterer Zeitgenossen» — der Peele, Greene, Marlowe — geschilderten Geistesstörungen; doch sagen diese rohen, ungeschlachten Erzeugnisse einer gährenden Literaturperiode — mit Ausnahme etwa der «Spanischen Tragödie» Kyd's und auch dieser nur dem Stoffe nach, der, wie bekannt, mit Hamlet Analogien aufweist — nichts für das tiefere Verständniß der Werke und den Entwickelungsgang Shakespeare's, der in seiner profunden Welt- und Menschenkenntniß, wie in seiner vollendeten Kunstweise thurmhoch über seinen Vorgängern und Rivalen steht. Nach einem kleinen Exkurs über «die eigene Beobachtung Shakespeare's», der gegenüber seiner dichterischen Intuition mit Recht nicht allzu großes Gewicht beigelegt wird, folgt noch ein Kapitel: «Anwendung auf die einzelnen Dramen», worin der allmähliche Fortschritt in der Kunst der Schilderung krankhafter Geisteszustände von Titus Andronicus bis zum König Lear kurz dargethan wird, und der Schlußabschnitt: «Was veranlaßte Shakespeare zur Darstellung krankhafter Geisteszustände?» eine Eintheilung, die, wie man leicht einsehen dürfte, nicht geschickt ist und des Oefteren zu Wiederholungen führen muß. Wir vermögen den letzten Ausführungen des Verfassers, trotz einiger feiner Bemerkungen, die er hier einstreut, nicht beizupflichten. Nicht äußere Gründe haben den Dichter zu jenen Darstellungen veranlaßt, weder «Parallelschilderungen», noch das Bedürfniß nach Kontrastwirkungen. Auch war es gewiß nicht die aus dem älteren Drama herübergenommene Erscheinung des Geistes, welche die Abänderung von Hamlet's Geisteszustand hervorrief, und die als ihre Voraussetzung, wie bei Brutus, Macbeth, Richard III., Posthumus, ein melancholisches (!) Temperament Hamlet's verlangte. Diese Ansicht krankt an demselben Fehler, dessen wir das ganze Buch zeihen müssen. Sie erblickt den Dichter allzu sehr im Banne überlieferter Theorien und Stoffe, und verkennt die schöpferische Thätigkeit des Künstlers, dessen Gestalten in ihrem Thun und Leiden bedingt sind durch die frei erfundene Idee des Ganzen. Alles in Allem: das Werk eines fleißigen, kenntnißreichen Mannes, der unsern Dichter nur zu scharf durch die Brille seiner Fachwissenschaft betrachtet hat, ein Buch, das, wie sich der Verfasser bewußt ist, keine erhebliche Lücke in der Shakespeare-Literatur ausfüllt, jedoch nach Inhalt und Form die Aufmerksamkeit und den Dank der forschenden Shakespeare-Gemeinde sehr wohl verdient. Ernst Traumann.

Shakespeare's Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Von Hermann Conrad. Stuttgart, Metzler'scher Verlag 1897. VI + 321 S. 8°.

Hamlet. Ein neuer Versuch zur ästhetischen Erklärung der Tragödie. Von Prof. Dr. A. Döring, Gymnasialdirektor a. D. und Privatdozent an der Berliner Universität. Berlin 1898. R. Gärtner's Verlagsbuchhandlung (Hermann Heyfelder). IV + 311 S. 4°.

Diese beiden neuesten bedeutenden Erscheinungen auf dem reichen Gebiete der Shakespeare-Literatur zeigen mancherlei Gemeinsames in ihrer Beweisführung und ihren Resultaten, so daß ich beider Titel zusammensetze und mir dadurch das Recht wahre, im Laufe meiner Erörterungen, sie nach Belieben gemeinschaftlich oder getrennt zu besprechen, wie die Natur der Sache es erheischen wird.

Conrad, dem wir schon so manche geschmackvolle Arbeit über Shakespeare und seine Werke verdanken — früher erschienen seine Veröffentlichungen unter dem Namen Hermann Isaac — hat schon vor mehreren Jahren die jetzt zusammengefaßten Artikel in den Preußischen Jahrbüchern zum Abdruck gebracht. Er vertritt in dem ersten Theil seiner Arbeit den Standpunkt, daß die Sonette, über die schon eine ganze Bibliothek geschrieben worden ist, als Shakespeare's Selbstbekenntnisse aufzufassen sind, daß sie sein Verhältniß zum Grafen Robert Essex schildern und daß sie das werthvollste autobiographische Material darstellen, das wir von Shakespeare's Hand besitzen. Er hat damit nur die Gedanken, die er bereits in seinem Aufsatze: Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben, im XIX. Bande dieses Jahrbuchs ausgesprochen hatte, weiter auszuführen und zu begründen versucht. Ich finde seine Anordnung der Sonette richtig und überzeugend (von Einzelheiten abgesehen). Jedermann wird zugeben müssen, daß die bunt durcheinder gewürfelte Menge von Gedichten in der alten Raubausgabe nicht in der Reihenfolge anzunehmen sein wird, wie sie uns die Ausgaben bieten, und wir werden Conrad nur Dank wissen können, wenn er sie uns in Gruppen geordnet vorführt: 1. als jugendliche Freundschaftssonette (die sog. Procreationssonette, die über Unsterblichkeit und die über die Schönheit des Freundes); 2. die Sonette über poetische Nebenbuhler, 3. über Liebe (Werbung, Trennung, Liebeslust und -leid), 4. über Eifersucht, endlich 5. über spätere Freundschafts- und Gedankenlyrik, deren Sonette er «auf der Höhe» nennt. Aber wir müssen, glaube ich, uns nachdrücklich dagegen verwahren, wenn der Verfasser, von seinem Gegenstande hingerissen, diese lyrischen Stimmungsgedichte nach Einzelheiten über des Dichters Leben durchstöbert, die, wenn überhaupt, doch nur ganz schemenhaft und andeutungsweise darin enthalten sein können. Die Shakespeare'schen Sonette sind ein Renaissanceprodukt *par excellence;* sie spiegeln aufs treueste alle Gedankenassociationen einer Zeit wieder, die ihre Vorbilder aus dem klassischen Alterthume auf dem Umwege — wenn ich so sagen darf — über das damals moderne Italien bezog, spielen mit Worten, Bildern, Antithesen ganz im Sinne des berüchtigten Euphuismus, indem sie die ewigen Themata von Liebe und Freundschaft erschöpfend abhandeln. Wie können wir es da wagen, aus allgemein gehaltenen Worten über einen höher stehenden, vergötterten Jüngling, über eine dunkle Schöne, über die Untreue bald des Einen, bald der Andern auch nur annähernd sichere Schlüsse zu ziehen? Gewiß ist die Möglichkeit zuzugeben, daß eine thatsächliche Grundlage aller dieser geschilderten Vorgänge vorhanden ist; ich betone aber nochmals, jede Hypothese, die sich auf diesem schwanken Grunde

aufbaut, ist und bleibt nur Hypothese von ebenso wenig Beweiskraft wie die andere — mag auch die eine absurder sein als die andere, mag auch die eine feuriger und mit vollerem Brustton vorgetragen werden, wie die andere. Zu den absurderen rechne ich die von Bodenstedt so kräftig abgeführte Theorie von Barnstorff (W. H. = *William Himself!*); zu den feuriger vorgetragenen die von Conrad. Trotzdem der Verfasser an einigen Stellen auf die Zweifler an der autobiographischen Richtigkeit der Thatsachen sehr schlecht zu sprechen ist, fühlt er doch im Grunde, daß man auch nicht in extreme Gläubigkeit verfallen darf; es sei mir gestattet, das, was ich oben als meine persönliche Ansicht vorgetragen habe, mit Conrad's eignen Worten zu sagen; ich hoffe, er wird dieser Autorität eine gewisse Anerkennung nicht versagen:

S. 4. «Und wenn ich auch nicht den thörichten Anspruch erhebe, daß jeder dieselbe Liebes- und Freundschaftsgeschichte aus den Sonetten herauslesen solle, wie ich sie gefunden zu haben glaube . . . .»

S. 56. «Einige von ihnen sind im strengsten italienischen Concetti-Stile verfaßt, so z. B. das 24., das eine poetische Spielerei über das „Bild der abwesenden Geliebten" ist, wie wir sie bei zahlreichen andern zeitgenössischen Dichtern wiederfinden.»

S. 59. «. . . so folgt er ganz dem Geschmack seiner Zeit, die an so kostbaren Vergleichen ein kindliches Vergnügen fand.»

S. 41 wird der Einfluß der platonischen Philosophie auf den Gedankeninhalt der Renaissancezeit sehr hübsch geschildert.

S. 63. «. . . . von Seiten derjenigen Kommentatoren, die — sei es aus Uebereifer oder aus verständnißloser Pedanterie — jedem Worte dieser Sonette eine Handlung entsprechen ließen . . .»

S. 65. «Wenn man ein lyrisches Gedicht seinem ganzen Wortlaute nach als historische Urkunde behandelt, so zeigt man damit eine absolute Unkenntniß des Prozesses und der Bedeutung dichterischer Produktion und sollte der poetischen Kritik besser fern bleiben.»

S. 68. «Die einzige Thatsache, die wir aus diesen Gedichten erkennen können, ist die naturgemäß wechselnde Stimmung des Dichters.»

Ganz Ihrer Meinung, Herr Conrad! Nach diesen schönen Worten ist es eigentlich nicht mehr nöthig, etwas hinzuzufügen, auf schwache Punkte in der Essex-Theorie (S. 56), auf Widersprüche in den einzelnen Sonetten (z. B. Sonette 59 und 67/68) hinzuweisen. Nur möchte ich mir nicht versagen, Lessing's ewig wahre Worte aus den «Rettungen des Horaz» zu citieren, in denen er über dichterische Empfindung ohne Rücksicht auf Shakespeare spricht:

«Hierzu füge man die Anmerkung, daß Alles, woraus ein Dichter seine eigene Angelegenheit macht, weit mehr rührt als das, was er nur erzählt. Er muß die Empfindungen, die er erregen will, in sich selbst zu haben scheinen. Er muß scheinen, aus der Erfahrung und nicht aus der bloßen Einbildungskraft zu sprechen. Diese, durch welche er seinem geschmeidigen Geiste alle nur möglichen Formen auf kurze Zeit zu geben und ihn in alle Leidenschaften zu setzen weiß, ist eben das, was seinen Vorzug vor andern Sterblichen ausmacht; allein es ist zugleich auch das, wovon sich diejenigen, denen es versagt ist, ganz und gar keinen Begriff machen können. Sie können sich nicht vorstellen, wie ein Dichter zornig sein könne ohne zu zürnen, wie er von Liebe seufzen könne, ohne sie zu fühlen. . . . Muß er denn alle Gläser geleert und alle Mädchen geküßt haben, die er geleert und geküßt zu haben vorgiebt?»

Und ist Essex wirklich der Freund Shakespeares? Ueberzeugend kann auch das nicht nachgewiesen werden, wie Conrad selbst im Vorwort resigniert zugiebt; jedenfalls hat er Döring nicht überzeugt. Eben dieser greift auf William Herbert, Lord Pembroke zurück, auf jene schon seit Boaden (*On the Sonnets of Shakespeare, 1837*) bestehende Hypothese, die neuerdings von Thomas Tyler (*Shakespeare's Sonnets,* 1890) warm vertreten worden ist.

Unsere beiden Verfasser gehn aber nun einen Schritt weiter. Zwar widersprechen sie sich noch im Urbilde der «dunklen Schönheit», die Tyler in Mary Fitton entdeckt haben will; während Conrad (S. 5) meint, Tyler zeige eine so blinde Voreingenommenheit für das, was er seine Entdeckung nennt, daß er alles historisch Feststehende ignoriere und als Gelehrter auf diesem Gebiet nicht ernst genommen werden könne, ist Döring (S. 45) dagegen der Ansicht, daß Tyler die Identität der Geliebten mit Mary Fitton zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit gebracht habe. So stehn sich hier die Ansichten schroff gegenüber; ist da nicht vielleicht ein leiser Zweifel angebracht, ob nicht Beide unbewußt ebenfalls durch ihre «Voreingenommenheit» für ihre dunklen Hypothesen sich haben leiten lassen? Einig sind sie nur darin, daß dieser Freund des Schauspielers Shakespeare (hier Essex, dort Pembroke) zugleich das Urbild des Hamlet sei, jenes herrlichen Dänenprinzen, der von Mutter Natur mit allen Gaben des Geistes und Körpers ausgestattet worden war. Conrad zieht eine mehrfache Parallele: Ihm ist der alte Hamlet — Graf Walter Essex (S. 104 ff), Hamlet's Mutter — Lady Essex (S. 110 ff.), König Claudius — Graf Leicester (S. 123 ff.), Hamlet — Robert Essex (S. 139 ff.), Polonius — Staatssekretär Wolsingham (S. 200). Denn es sei das Gerücht umgegangen, Leicester habe den alten Essex in Irland 1576 durch Gift aus dem Wege geräumt, um Lady Essex die Hand zu reichen. Diese Parallelen werden nun im Einzelnen durchgeführt, besonders eingehend beim Prinzen Hamlet selbst, den er als Knaben und Jüngling, als Hofmann, als Philosophen, als Gelehrten, als Dichter, als Krieger, als Christen, als Freund, als Volksliebling, als Liebhaber, als Mann der starken Empfindung, als Idealisten und in seiner Persönlichkeit schildert und ihn in jedem Punkte der Entwicklung mit Essex vergleicht. Man sieht, wie methodisch Conrad vorgeht. Diese Kapitel sind so interessant wie ein Roman geschrieben und man hat Mühe, sich nach beendigter Lektüre von dem fesselnden Bilde loszureißen und sich zu fragen: ja, ist es denn möglich, ist es auch nur denkbar, daß Shakespeare die ganzen Schicksale einer adligen Familie seiner Zeit in die Belleforest'sche Vorlage hineingebaut haben kann? Conrad sagt in der Vorrede (IV): «Wenn auch Hamlet nicht das bewußte Abbild von Robert Essex sein mag, unleugbar große Aehnlichkeit hat der dichterische mit dem wirklichen Renaissancehelden doch.» Ich fürchte nur, Aehnlichkeit wird der junge Dänenprinz auch mit andern jungen Edelleuten der Zeit gehabt haben; auch Döring nimmt sie für seinen Pembroke in Anspruch. Ich kann in den Conradschen Ausführungen nichts weiter als eine allerdings geistreich und geschickt vorgetragene Hypothese erkennen, die denselben Fehler hat, wie so viele erklügelten und ohne ganz festen Boden ausgesprochenen Theorien: den der inneren Unwahrscheinlichkeit. Mag die Vergiftungsgeschichte im Hause Essex auch wahr sein, mögen auch andere Stücke Shakespeare's (Sommernachtstraum nach Elze, Heinrich VIII.) deutliche Beziehungen zur Essex-Familie zeigen, so hat doch der ganze Gang der Hamlet-Tragödie so gar nichts von dem Schicksale des Robert Essex, daß man dem Verfasser nicht mehr folgen kann. Auf wie schwachen

Füßen Conrad's Beweisführung steht, mögen nur wenige Beispiele zeigen: sowohl Hamlet als auch Essex sind mit armen Knaben zusammen auferzogen worden (S. 192); beide zeigen Unsterblichkeitsglauben (S. 188 ff.); beide brauchen leidenschaftliche Worte, allerdings der eine gegen Elisabeth, der andere gegen Claudius (S. 202); beide haben Abneigung gegen das unmäßige Trinken (S. 206) u. a. m. Wer auf Grund solcher schwerwiegenden Indizien nun nicht Beide für identisch hält, dem ist wohl nicht zu helfen. —

Beide Verfasser gehn dann, allerdings nach verschiedener Methode, auf die Erklärung der Tragödie und die Deutung von Hamlet's Charakter ein. Zunächst sind beide darin einig, daß Hamlet nur ein 19 jähriger Jüngling sein kann, Conrad mit bewußter Beiseitesetzung der bekannten Angaben in der Todtengräber-Scene, indem er dahingestellt sein läßt, wie diese Daten in den Text hineingekommen sein mögen; Döring, indem er sich auf Sullivan beruft, der in Quarto A das jugendliche Alter Hamlet's, in Quarto B die künstliche Zurückschiebung des Alters um 11 Jahre nachgewiesen hat. Warum der Dichter diese Zerstörung seiner ersten Idee vorgenommen hat, sucht Döring — wieder sehr künstlich — mit seiner Pembroke-Hypothese zu erweisen. Shakespeare habe in Quarto A (1599) seinen Freund mit Hamlet in drei Punkten identifiziert: im jugendlichen Alter, in der körperlichen Schönheit, in seiner Vorliebe für Schauspieler. Im Jahre 1604 aber, als er an die zweite Bearbeitung gegangen sei, habe er das Bedürfniß gehabt, nachdem die Schwärmerei für den jungen Freund einer gewissen Enttäuschung und Entnüchterung Platz gemacht habe, schon für sein eigenes Gefühl das Band zwischen Pembroke und seinem Hamlet zu zerschneiden (S. 52). Ich muß gestehn, mir ist dieser gezwungenen Beweisführung gegenüber doch Conrad's einfaches Ignorabimus lieber. Eine Stelle in Döring ist interessant, wo er von dem bekannten *fat and scant of breath* spricht (S. 31). Ihn stört, wie auch viele andere (trotz Löning), das schreckliche *fat*, das uns unsere Vorstellung vom Hamlet total verwischt; *scant of breath* heißt natürlich nur: in diesem Augenblick durch den Kampf kurzathmig geworden, so daß für *fat* dann (mit Müller, Die politischen Anspielungen in Shakespeare's Hamlet, Glaser's Jahrbücher 1864) *hot* zu lesen sei. Neuerdings schlägt F. P. von Westenholz in der wissenschaftlichen Beilage der Münchener Allgem. Zeitung (Nr. 16) die ansprechende Lesart *fatigate* vor, die den Vers vollständig macht und deren Gebrauch nach Schmidt im Coriolan II, 2, 121 belegt ist.

Nun zeigt sich aber der eigentliche Unterschied der beiden Werke. Während Conrad (immer im Hinblick auf Essex) «Hamlet's gereinigtes Bild» entwirft, d. h. den durchaus edlen Helden schildert, der keine Schwäche oder Gemeinheit zeigt, der unter der Wucht des Schicksals, d. h. unglücklicher Verhältnisse, die stärker sind als er, sinken muß — vielleicht, daß das Uebermaß seiner Tugenden seinen Fall beschleunigt, in einer Umgebung, wo die Tugend selbst ein Fehler ist — ich sage, während Conrad in knappen Umrissen den leidenschaftlichen, großen und guten Hamlet schildert, macht sich Döring an eine über 200 Seiten füllende ganz eingehende Zergliederung des Stückes: der Expositionsscenen (I, 1—3), der Scenen des «erregenden Moments» (I, 4 u. 5), des großen Mittelstücks (II, 1—IV, 3), des Schlußtheils (von IV, 4 ab). Er ist so eingehend in der Aufdeckung des «Spiels und Gegenspiels», daß es sicher manchen Leser dünken wird, er habe des Guten zuviel gethan und Selbstverständliches unnütz breit getreten. Aber abgesehen

davon, im Grunde ist seine Methode nur zu billigen. Nur auf der Basis solcher sorgfältigen, stufenweis vorschreitenden Einzeluntersuchung können wir Schlüsse ziehen, zu Resultaten kommen. Stochern wir planlos an einem Stücke, wie es der Hamlet ist, herum, so erreichen wir nichts als dilettantische Phantastereien. Das Ergebniß der Döring'schen Untersuchung ist, daß Hamlet zwar ein edelgeartetes Naturell besitzt, daß dieses aber nach einer ganz bestimmten Richtung hin (der des Lebensüberdrusses und Pessimismus) krankhaft veranlagt ist.

Am Ende seines Buches, das jeder mit Interesse lesen und niemand ohne Nutzen aus der Hand legen wird, giebt Döring als Anhang I eine Reihe von beachtenswerthen dramaturgischen Vorschlägen bezüglich einiger Aenderungen der Scenenfolge und Aktschlüsse, sowie einiger Streichungen; und als Anhang II eine kurze gut orientierende Uebersicht: «Ein Jahrhundert deutscher Hamlet-Kritik».

Ich muß es mir leider versagen, auf alle Einzelheiten der Conrad'schen und Döring'schen Ausführungen einzugehen; thäte ich das, so müßte ich ein drittes dickes Buch schreiben, in welchem meine Ansicht zur Geltung käme, denn bekanntlich stimmen nicht zwei Hamlet-Forscher in der Erklärung des Helden überein. Wie kann es auch anders sein? Wie Brandl (Shakespeare, S. 159) ganz richtig bemerkt, «kann von abschließender Erklärung bei einem Kunstwerke von so tausendseitiger Symbolik, das jedem Volke, jedem Jahrzehnt, jedem selbständigen Interpreten etwas Neues sagt, keine Rede sein». Emil Penner.

Fritz Düvell, Shakespeare-Studien. I. Hamlet. Romeo und Julia. (Kleine Studien. Wissenswerthes aus allen Lebensgebieten. Herausgegeben von A. Schupp, Heft 26). Leipzig und München, A. Schupp, 1897. 88 S. 8°.

Der Verfasser sagt ausdrücklich, daß seine Shakespeare-Studien für die Freunde der Schupp'schen Sammlung geschrieben seien. Damit mag er Recht haben, obschon wir nicht genau wissen, in welchen Kreisen diese Freunde zu suchen sind. Um so bestimmter wissen wir aber, daß sie für die Freunde des großen Dichters nicht berechnet sein können, weder im Hinblick auf das, was sie bringen, noch auf das, was sie wollen. Ihr Gehalt ist ein Gemisch von Halbheiten und kühnen Behauptungen, die in ihrer anmaßlichen Form vielfach den Eindruck machen, als verstehe der Verfasser sie selbst nicht. Jedenfalls bringen sie für den Shakespeare-Kenner nicht das Geringste von neuen oder anregenden Gedanken. Und was die Stunden der «Weihe» und «heiligen Andacht» betrifft, in denen sie abgefaßt worden sein sollen, so ist in den Studien kein Hauch davon zu verspüren; vielmehr tritt fast auf jeder Seite die Absicht des Verfassers deutlich hervor, die Größe des Shakespeare'schen Dichtergenius zu verkleinern und ihn auf ein Niveau herabzudrücken, das etwa dem seinigen entspricht; ein Niveau, das wohl manchem unreifen sogenannten «Modernen» gewaltig imponieren mag, das aber thatsächlich so beklagenswerth tief steht, daß jeder nur halbwegs gebildete ernste Mann es weit überragt. Das Shakespeare-Jahrbuch hat mithin keine Ursache, sich lange bei den «Studien» des Verfassers aufzuhalten; nur den Rath möchte es ertheilen, daß es auch alle wirklichen Shakespeare-Freunde so machen und ihre Zeit statt auf die unfruchtbare Lektüre solchen Machwerks auf den Genuß der Werke des großen Dramatikers selbst verwenden möchten.

C. **Humbert, Hamlet oder die christlich-sittlichen Ideale und das Leben.** (Sonder-Abzug aus den N. Jahrb. f. Phil. u. Päd., II. Abth. 1896, Heft 3 u. 4.)

C. **Humbert, Ueber Shakespeare's Hamlet.** (Programm-Abhandlung des Gymnasiums und Realgymnasiums in Bielefeld, Ostern 1897.)

Schon vor langen Jahren hat der Verfasser seiner Ansicht Ausdruck gegeben, daß Shakespeare in seinem Hamlet den Schmerz des Idealisten über den Widerspruch zwischen den christlich-sittlichen Idealen und dem Leben habe zum Ausdruck bringen wollen. Diese seine Ansicht hat der Verfasser in der ersteren Schrift ausführlich dargelegt, mit neuen Beweisen gestützt und anderen Auffassungen gegenüber begründet. Die Programm-Abhandlung faßt in kürzeren Worten die Ergebnisse des ersteren Aufsatzes zusammen. Beide Schriften sind als gediegene Arbeiten den Shakespeare-Freunden bestens zu empfehlen. L. Pr.

Tolman, Albert, H. (Assistant Professor of English Literature in the University of Chicago). **A View of the Views about Hamlet.** (Reprinted from the Publications of the Modern Language Association of America. Vol. VIII, No. 2.) Baltimore 1898.

Eine sehr verdienstliche Arbeit, da sie in engen Raum die verschiedenen Fragen zusammendrängt, welche Forscher und Laien in Bezug auf Hamlet von jeher beschäftigt und in verschiedene sich heftig bekämpfende Parteien getrennt haben.

Neunundzwanzig Seiten treten in meist referierender Form auf, und schließen im Großen und Ganzen mit Löning ab. Auf S. 5 erklärt der Autor, daß er nicht in der Lage gewesen sei, Kuno Fischer's «Shakespeare's Hamlet» erschöpfend zu lesen. Auf der letzten, der dreißigsten, Seite giebt er uns seine eigne Meinung, und ich finde mit großer Genugthuung, daß dieselbe sich am nächsten der Goetheschen anschließt und energisch Front gegen die Werder'sche macht.

Einem Irrthum in der Text-Auffassung, wenigstens dem, was ich einen solchen nennen möchte, will ich entgegentreten: der Autor trennt die Worte des Geistes: *taint not thy mind*, in seiner Deduktion von dem nachfolgenden: *nor let thy soul contrive against thy mother aught*, und wird dadurch verleitet, das Erstere allgemein, also möglicher Weise auch auf den Racheakt gegen den König bezugnehmend, anzusehen, während es meiner Ansicht nach direkt und nur im engsten Zusammenhange mit den nächsten Worten aufzufassen ist, und etwa so zu verstehn wäre: *Beflecke dein Herz nicht dadurch, dass du etwa gegen deine Mutter irgend etwas planst.* Daß der Geist nicht den Racheakt, den er selbst befiehlt, als *tainting the mind* ansehen kann, ist wohl zweifellos. — Der Autor selbst findet in Hamlet *an excessive tendency to reflection, weakness of will, and especially a melancholy temperament and extreme sensitiveness*, und sagt von Werder: *I oppose the purely objective explanation of Hamlet's delay advocated by Werder and some others.*

Professor Dr. Christian Semler, Shakespeare's «Was Ihr wollt» und das Komische. Dresden, Kunstdruckerei Union, Herzog und Schwinge, o. J. 24 S. 8°.

Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung wird Prof. Semler für sein Schriftchen nicht erheben. Es liest sich wie ein Vortrag, den der Verfasser im Kreise guter Freunde bei irgend welchem geselligen Zusammensein gehalten haben könnte. Bei solcher Gelegenheit mag er seinen Zweck erfüllt haben; zur tieferen Erkenntniß Shakespeare's bringt er aber nichts bei. In der Erklärung des Komischen lehnt sich der Verfasser an Vischer an, dessen pointierte Sätze er aber in ziemlich verwässerter Form vorträgt. Bei der Beurtheilung der Shakespeare'schen Lustspielcharaktere hält er sich ganz an der Oberfläche; nirgends begegnet man einem originellen Gedanken. Den zahlreich eingestreuten Citaten aus Goethe nach zu urtheilen, kennt er den Letzteren besser als Shakespeare. In der Darstellung gefällt er sich in eigenthümlichen Wortbildungen; besonders scheint es ihm das Adjektivum «eiferartig» angethan zu haben. Was er sich wohl dabei gedacht haben mag?

L. Pr.

Shakspeare for Sixpence. — The Complete Works of William Shakspeare. London 1897.

Gerade vor Thoresschluß erreicht uns noch ein Wunderwerk: der ganze Shakespeare — Dramen und Gedichte — auf 365 Seiten, in dreitheiligen Kolumnen klein Folio, in kleinem, aber scharfem und deutlichem Drucke: und dies Alles für 50 Pfennige. Das ist eine Kulturthat! F. A. L.

Shakespeare und die Bühnenkunst.

Festvortrag
gehalten auf der General-Versammlung der Deutschen
Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1898.

Von

Max Grube.

Hohe Versammlung!

Die Ehre, heute vor Sie treten zu dürfen, erfüllt mich mit Freude und hoher Genugthuung, nicht nur weil ich in ihr eine besondere persönliche Auszeichnung erblicke, sondern mehr noch, weil ich mich an dieser Stelle als Vertreter meines Standes fühlen muß und in Ihrer Einladung eine weithin sichtbare Kundgebung für das nie erlahmende Interesse zu gewahren glaube, welches die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft der Schauspiel- wie der Bühnenkunst stets entgegengebracht hat.

Schauspiel und Bühnenkunst? — Ist denn das nicht ein und dasselbe?

Bisher wurden diese Bezeichnungen allerdings nur zur Abwechselung gebraucht, aber vielleicht möchte es jetzt an der Zeit sein, den Unterschied zwischen beiden zu machen, der sich in den Worten selbst ausspricht.

Mit der Schauspielkunst, aber nicht einzig aus ihr heraus, sondern oft in einem gewissen Gegensatze zu ihr, hat sich eine zweite Kunst entwickelt, deren Anfänge wir weit zurück verfolgen können, die aber erst in unseren Tagen ihren Abschluß und allgemeine Beachtung gefunden hat, und für die ich die Benennung «Bühnenkunst» in Vorschlag zu bringen mir erlauben möchte. Der Unterschied zwischen beiden Künsten wäre in kurzen Worten der, daß, während die Schau-

spielkunst auf der Bühne ausgeübt wird, die ganze Bühne, den Schauspieler auf ihr mit inbegriffen, das Material der Bühnenkunst bildet.

Die Bühnenkunst baut sich also auf aus der Kunst des Regisseurs und des Inscenators, und wenn ich den Namen Regie oder Inscenierungskunst als nicht ausreichend nicht beibehalten wissen möchte, so geschieht es, weil ich in der Bühnenkunst die höchste Potenzierung der Inscenierungs- wie der Regiekunst ausdrücken möchte, welch letzterer doch immer ein gewisser Handwerksgeschmack anhaftet.

Es giebt ganz wackere Regisseure, deren Fähigkeiten ausreichen, um in ehrlicher Arbeit ein minderwerthiges darstellerisches Material soweit zu beherrschen, daß die gröbsten Störungen vermieden werden und daß «alles klappt», wie man in der Bühnensprache sagt. Sie bestehn zumeist aus ausgedienten älteren Schauspielern, deren «Routine» grade auslangt, das wacklige Kunstgebäude kleiner Theater nicht ganz aus den Fugen gehn zu lassen.

Die Regisseure höherer Ordnung zerfallen meist in zwei scharf geschiedene Gattungen. Die eine ist die «Wortregie». Sie erfordert einen gebildeten Mann, der befähigt ist, das Geistige im Dichtwerk zu erfassen und seiner Wiedergabe den Stempel der Einheitlichkeit aufzudrücken. Wir haben ferner den mit malerischem Blicke begabten Regisseur, spottweise auch «Tapezier»-Regisseur genannt, der das Schwergewicht auf die Gruppierung der Figuren und die Gestaltung der Scenerie legt, oft aber nur in äußerlicher Weise dafür sorgt, daß alles möglichst glänzend und ins Auge fallend hervortrete, mag dieser äußere Flitter nun im inneren Zusammenhange mit der Dichtung stehn oder nicht. Wir könnten diesen Regisseur den Inscenator nennen. Die jüngste Zeit hat als Untergattung noch den «Massenregisseur» geboren, der eine Zeit lang sehr geschätzt wurde, als die Meininger mit der «Belebung der Massen» ein neues Moment in die Bühnenkunst hineintrugen, das fälschlich von vielen Seiten für das Grundprinzip der Meininger gehalten wurde, während andere es als «Meiningerei» verspotteten. Mancher Bühnenfeldwebel, der es nur verstand, Statisten einzudrillen, galt damals für einen hervorragenden Inscenator.

Erst wo alle diese Einzelbegabungen zusammentreffen, was weit seltener der Fall ist, als man glauben möchte, beginnt der Beruf zur Bühnenkunst. Wie der darstellende Künstler mit einer dem Dichter kongenial schaffenden Phantasie die einzelne Gestalt in Fleisch und Blut umsetzen muß, so muß der Bühnenkünstler das ganze Dichtwerk nicht nur verstehn und nachempfinden; er muß es im Geiste des

Dichters mit Beherrschung aller geistigen und äußeren Mittel der scenischen Kunst zu sinnfälliger Erscheinung bringen. Zweck der Bühnenkunst ist es, nicht nur «der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten», dies vermag auch der Schauspieler; sondern auch «dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu geben». Dies vermag der einzelne Darsteller nicht, er kann sich höchstens im Verein mit anderen zu einem Gesammtspiel erheben und auf hervordrängende Einzelwirkung verzichten.

Je reicher aber eine schauspielerische Individualität ist, um so schwerer wird ihr diese Selbstentäußerung sein, da die mimische Kunst mehr als jede andere den Trieb fühlen muß, die eigne Persönlichkeit auszuleben und mit allen Kräften in den Vordergrund zu stellen. Der Mime muß sich lieben wie der Maler seine Farben, der Musiker sein Instrument; der Bühnenkünstler aber wirkt durch ein außerhalb seiner Person stehendes Material und wird seine Persönlichkeit daher nur durch die Energie des Willens wirken lassen dürfen, mit der er hier ein über die Schranken stürmendes Talent zügeln, dort ein schwächeres ins Feuer jagen muß; er hat mit Individualitäten zu rechnen, die er nicht knechten und zu Maschinen herabwürdigen kann und darf, sondern die er in den Dienst seiner Anschauung zu stellen hat.

Außerdem wird er über eine größere Summe von Wissen aller Art verfügen oder mindestens das stete Bestreben haben müssen, sich beständig weiter zu bilden. Wir werden daher sehen, daß die Bühnenkunst weit weniger durch hervorragende Schauspieler als durch Männer gefördert wurde, die selbst nicht darstellerisch thätig oder besonders begabt waren.

In seiner klassischen Geschichte der Schauspielkunst spricht E. Devrient öfter von einem Gegensatze des Gelehrten- zum eigentlichen Schauspieler-Theater und obwohl E. Devrient selber vielleicht mehr Gelehrter als Schauspieler war, heftet er doch dem «Gelehrten» in der Theatergeschichte nicht selten einen versteckten Tadel an. Die Geschichte der Bühnenkunst wird dies nie und nirgend thun können.

Wenn wir im Folgenden einen flüchtigen Blick auf die allmähliche Entstehung der Bühnenkunst, auf ihren — sagen wir es offen heraus — Kampf mit der Schauspielkunst, auf ihre hervorragendsten Vertreter und Verfechter werfen wollen und uns für unsere Reise nach einem Führer umsehen, an dessen Hand wir die einzelnen Stufen des Gebirges erklimmen können, so wird der beste Begleiter Shakespeare

sein: nicht als ob er bahnbrechend für diese Kunst gewirkt hätte — wir werden vielmehr öfter wahrnehmen, daß seine Einwirkung eine gegentheilige war — sondern weil die Verkörperung seiner Werke noch heute als der höchste Maßstab gilt, den wir an die Kunst des Theaters zu legen mit Recht gewohnt sind.

Bei dem ersten Auftauchen Shakespeare's im Urbeginn des deutschen Theaters werden wir nicht lange zu verweilen haben. Von einer Schauspielkunst konnte bei den Banden, welche vor den englischen Komödianten Deutschland durchzogen, wohl kaum die Rede sein, geschweige denn von einer Bühnenkunst.

Die englischen Komödianten stellen gewiß nicht die Blüthe des damaligen Theaters dar. Wenn in unseren Bühnenkreisen noch heute ein Mißtrauen gegen die Kollegen herrscht, welche zu dauerndem Aufenthalt ins Ausland ziehen, z. B. nach Amerika, wie sollte es damals anders gewesen sein? In die Fremde wanderten wohl auch damals nur ältere Mimen, welche kein gutes Engagement mehr, und Kunstnovizen, welche noch kein solches finden konnten.

Aber die ältere Tradition der Kunst und die festere Geschlossenheit dieser Truppen muß doch schon eine Ahnung von dem gegeben haben, was wir heute «Ensemble». «Zusammenspiel» nennen.

Literarisch mögen ja ihre Darbietungen nicht besonders werthvoll gewesen sein; die Werke Shakespeare's und anderer zeitgenössischer Dichter, die sie brachten, sind gewiß oft in arg verballhornter und verstümmelter Gestalt erschienen, wie ja auch heut zu Tage kleine reisende Gesellschaften bei figurenreichen Dramen mehrere Rollen von einer Person spielen lassen, die wichtigsten Rollen oft sogar kurzer Hand fortstreichen. Dennoch kann ich mich der Ansicht von Delius über meine altenglischen Kollegen nicht unbedingt anschließen, wenn er meint, «sie hätten von den darzustellenden Stücken wohl nur das Gerippe genommen, alle längeren Reden fortgelassen und ihre Hauptwirkungen nur durch hereingebrachte Jongleurkünste und Pickelhäringspäße erzielt.»

Jede Kunst muß aus ihrer Zeit heraus beurtheilt werden, am meisten die Schauspielkunst, welche nur für ihre Zeit wirken kann.

Sehen wir uns wieder nach einem Beispiele in der Gegenwart um, das uns die Wirkung der englischen Komödianten verständlich machen kann.

In den deutschen Alpendörfern trifft der Wanderer zuweilen Seiltänzertruppen an — meist ist es nur eine Familie mit noch zwei oder drei angeworbenen Leuten, die als *pièce de résistance* ihrer «Kunstleistungen» eine Hirschkuh mit sich führen, die über Barrieren gehetzt

wird. Wenn der Schnee die Arenen bedeckt, welche diese armseligen Gaukler auf den offenen Rasenplätzen errichten, verwandelt sich der Zirkus in ein Theater, und die Hirschkuh muß in der viel gespielten «Genoveva» wacker mitmimen. Dem Städter entlocken diese Darstellungen ein mitleidiges Lächeln, wenn er es nicht vorzieht, sie zu «verulken»; dem Tiroler Bauern bedeuten sie doch eine Erhebung aus dem dumpfen Alltagsleben, und die Darstellungen der heiligen Passion, die, ohne Ammergauer Kunst und Pomp, von diesen Banden an jedem Orte zur Darstellung gelangen, werden für ihn nicht zur Burleske.

Wird der durchschnittliche Bildungsstand des breiten deutschen Publikums im 16. Jahrhundert gar so entfernt von dem des Allgäuer Bauern gewesen sein?

Daß die englischen Komödianten aber ihre Aufgabe ernst und ehrlich nahmen, dafür spricht der Umstand, daß sie Schauspieler blieben und nicht bloße Pantomimiker wurden. Die Versuchung hierzu lag doch sehr nahe, spielten sie doch wirklich vor «den Gründlingen im Parterre, die nichts verstehn, als verworrene stumme Pantomimen und Lärm.» Sie müssen aber schlecht und recht ihre Schuldigkeit gethan haben, so gut sie es vermochten; denn wie wäre es sonst zu erklären, daß man so bald schon den Text ihrer Vorstellungen in deutschen Uebersetzungen kennen zu lernen wünschte.

Wie wäre es ferner zu erklären, daß diese Truppen an den deutschen Fürstenhöfen, den Stätten der höchsten damaligen Bildung, geschätzt und dauernd gefesselt wurden, wie bei dem kunstsinnigen Braunschweiger Herzog, der doch selber ein hervorragender Bühnendichter war.

Muß nicht in diesen englischen Komödianten ein tiefer Trieb gelegen haben, im fremden Lande wirkliche, allgemein verständliche und verstandene Interpreten ihrer Aufgabe zu werden? Sehen wir nicht gar bald, daß viele von ihnen die fremde Sprache erlernen und deutsche Schauspieler werden? Sie sammeln Deutsche um sich herum, sie lernen sie an, und Shakespeare's wie Anderer Stücke werden nun schon deutsch gespielt. Diese Truppen mögen nun wohl zusammengewürfelt und buntscheckig genug ausgesehen haben. Bei so verschiedenen, zum Theil gewiß auch für damalige Anforderungen unzulänglichen Kräften ging gewiß der geringe Ansatz zu einer primitiven Bühnenkunst verloren, und die nun folgende Periode der Haupt- und Staatsaktionen war natürlich nicht geeignet, das Verlorene, kaum Besessene, wieder zu gewinnen.

Wenden wir uns nun der klarer daliegenden Epoche zu, in der Shakespeare wiederum in Deutschland erschien, und bei deren Betrachtung wir nicht nur mit Vermuthungen und vielleicht anfechtbaren Analogien aus der Gegenwart zu operieren haben.

Werfen wir zunächst einen Blick auf den Boden, auf welchen das neue Samenkorn fiel.

Auf die allgemeine Verwilderung, die nur durch des Magister Velten «berühmte Bande» eine kurze Unterbrechung erfahren hatte, und die durch den Hanswurst und das Stegreifspiel noch ärger werden sollte, war wieder eine Periode gefolgt, welche als eine Vorstufe unserer Bühnenkunst bezeichnet werden kann. Sie war durch einen Gelehrten hervorgerufen worden, durch Gottsched.

Man ist gewöhnt, diesen Namen mit der größtmöglichsten Verachtung auszusprechen. Er gilt als das Urbild zopfigen Pedantenthums, der geist- und würdelosen Nachbeterei des Franzosenthums. Kein Geringerer als unser großer Lessing hat ihm diesen Stempel aufgedrückt, und wer wollte zu leugnen wagen, daß Lessing vom Standpunkte des Deutschthums und der Literatur aus Recht hatte? Man darf aber nicht vergessen, daß die Geschichte der Literatur und die Geschichte des Theaters nicht vollkommen zusammenlaufen. Die Namen der größten deutschen Schauspieler sind mit den Namen der größten Dichter nicht immer unlöslich verknüpft. Wo sind z. B. die wahrhaft großen Darsteller unserer größten, der klassischen Periode? In der Schauspiel- und besonders in der Geschichte der Bühnenkunst wird Gottsched nicht ohne Achtung zu nennen sein, und es muß als ein Unrecht bezeichnet werden, daß der Name der heldenmüthigen Frau, welche Gottsched's Gedanken voller Aufopferung verkörpert, der Name der Neuberin, mit höchsten Ehren genannt wird, während der Vater dieser Gedanken mit dem Fluche der Lächerlichkeit behaftet bleibt.

Der Zügellosigkeit des Stegreifspiels war der Kampf erklärt. — «Halt! höre ich da ausrufen, «mußte das Stegreifspiel, in dem doch ein Schauspieler durchaus auf den anderen angewiesen sein mußte, nicht eine gute und früchtetragende Vorschule für ein späteres geordnetes Zusammenspiel sein?»

Dieser Einwurf ließe sich hören, wenn man sich eine ideale improvisierte Komödie vorstellen wollte, wo jeder Spieler mit gleicher Geistesgegenwart, mit demselben Humor und Witz begabt, Hand in Hand mit dem Partner zu gehn vermag. So ideal wurde aber das Stegreifspiel keineswegs gehandhabt. Aus zahlreichen Zeugnissen der

Zeit ersehen wir, daß die meisten Darsteller nur Folien für den Brillanten «Hanswurst» abgaben, daß das Publikum am meisten Gefallen daran fand, wenn der Hanswurst die Andern durch plötzliche überraschende Einfälle recht in Verlegenheit zu setzen wußte, wenn der lockere Faden dieser merkwürdigen Kunstdarbietung ganz zerriß.

Dies unbestrittene Vorrecht rettete der Hanswurst, der in Wien noch eine lange Nachblüthe hatte, selbst in die ordentlichen geschriebenen Stücke hinein. Castelli erzählt, daß der Hanswurst, oder, wie er nun hieß, der Kasperle Laroche einmal in einem ernsthaften Stücke, in dem Augenblicke, als Kasperle's Herr, der Liebhaber, vor seiner Angebeteten auf den Knien lag, den Kopf zur Thür hineinsteckte und ausrief: «Steh auf, Bettelstudent! Die Hosen gehören nicht Dein!» Wie der arme Amoroso nach dieser indiskreten Interpellation seine Liebesscene zu Ende spielen sollte, war seine Sache.

Die Verbannung des Hanswurst war ein gewaltiger Fortschritt. Und nun sollten die Schauspieler gar Verse sprechen lernen, allerdings den gestelzten undeutschen Alexandriner, aber doch eine neue Kunstsprache. Dazu bedurfte es einer Oberleitung; der Begriff der Regie tritt zum erstenmale deutlich ausgesprochen in die Erscheinung. Wir finden ihn wahrscheinlich zum ersten Male in einer Abhandlung, die Mylius, Lessing's Vetter, für die von Gottsched herausgegebenen «Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit» schrieb, und in der er sehr ausführlich erweist, «daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung bei den Schauspielern ebenso nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben». Von dem «Aufseher» der Schauspieler wird gefordert, daß er auf die richtige Aussprache und Redeweise achte, darauf, daß man nicht jedes Wort vorher aus der Koulisse hervortönen höre (der Souffleurkasten war also damals noch nicht erfunden) u. dergl. m. Aber neben der Wortregie werden auch Ansprüche an die Inscenierung gemacht, die Mangelhaftigkeit der damaligen Scene getadelt und auf Einführung des richtigen antiken Kostüms gedrungen; denn damals spielte man, wie in Frankreich, die antiken Helden noch in der Allonge und mit Schnallenschuhen.

Das Unternehmen der Neuberin «ging glänzend», um mich zeitgemäß auszudrücken: die neuen regelmäßigen Stücke «machten etwas». Aber dieser Erfolg war nicht von Dauer. Wahrscheinlich war die gestelzte französische Manier den Leuten doch zu langweilig. Aber ein heilsamer Anstoß war gegeben, und die anderen Gesellschaften

mußten sich zusammennehmen. Wir sehen denn auch im Allgemeinen das deutsche Theater zu dieser Zeit auf der ersten Stufe der Bühnenkunst. Das Zusammenspiel wird eifrig gepflegt. Dies war auch keine allzu schwierige Aufgabe. Das Repertoir bestand aus kleinen Komödien mit geringem Personenbestand; sehen wir doch, daß selbst die epochemachenden Lessing'schen Stücke hierin den alten bewährten Traditionen folgen. Miß Sara Sampson, Minna, Emilia enthalten nur wenige, aber gleich dankbare Rollen. Lessing war in dieser Beziehung kein Neuerer; er goß nur frischen Wein in die alten Schläuche. War auch der Wechsel im Personal, wenn man die damaligen Verkehrsverhältnisse in Betracht zieht, lebhafter als man denken sollte (die Schauspieler wechselten den Prinzipal durchschnittlich alle 1—2 Jahre), so konnten sich doch die Neueintretenden um so schneller in den kleinen Rahmen fügen, als auch die Zahl der Stücke eine verhältnißmäßig geringe war. Es war gewissermaßen bürgerliche Küche, die dem unverwöhnten Gaumen immer schmeckt, wenn sie gut und «mit Liebe» gekocht wird.

In dies genügsame Bürgerthum trat nun der Held Shakespeare mit Gigantenschritten, und das deutsche Theaterleben schäumte auf einmal auf, wie wenn ein gewaltiger Felsblock in ein ruhig dahinfließendes Gewässer rollt. Welch' eine «Fülle der Gesichte» ging dem Publikum plötzlich auf, welch' eine neue Welt! Vor allem war es der Hamlet, der einen Sturm des Erstaunens und der Begeisterung entfachte. Die überreiche Handlung wurde ja von den ersten Bearbeitern auf das Allernothwendigste beschränkt — in den ersten Aufführungen unter Schröder fehlte bekanntlich selbst der Laertes — um so mächtiger trat die Figur des Dänenprinzen selber hervor.

Eine solche Rolle war der Schauspielkunst noch nicht geboten worden; mit mehr als Eilpostgeschwindigkeit flog sie daher durch ganz Deutchland. Wenige Jahre nach der Hamburger Aufführung schreibt schon Reichardt im Gothaer Theater-Almanach:

> Nach keiner Rolle haben Schauspieler mehr gegeizt, als nach Hamlet. Kein Schauspiel, wenn ich den Grafen Waltron ausnehme, der bei allen seinen Mängeln selbst in Mayland, in's Italiänische übersetzt, elfmal hintereinander gegeben wurde, hat überall den Zulauf gehabt, als Hamlet. Seit Brockmann ihn auf die Bühne brachte, hatte er zu Nachfolgern darin
>
> Schröder, Lamprecht in Hamburg,
> Böck in Gotha,
> Madame Abt, Karl in Münster,
> Reinecke in Dresden,
> Scholz, Wahr, Jonasson in Prag,

Schikaneder in Stuttgart,
Huck in Mannheim,
Lange in Wien,
Störrbäck in Erfurt,
Wäser in Breslau,
Borchers in Mainz,
Schmidt in Wetzlar.

Diese sind nur die Schauspieler, deren Namen mir in dieser Rolle beyfallen, oder bekannt geworden sind. Der Himmel weiß, wie manche es deren noch bei der Myriade deutscher Bühnen geben mag?[1]) Nun, lieber Leser, auf wie vielen von diesen Hamlets mag wohl Shakespeare's Geist geruht haben?

Eine zeitgenössische Antwort auf diese Frage ist mir bekannt geworden. Sie betrifft den bei Prag angeführten Herrn Jonasson, von dem ich in der Berliner Literatur- und Theaterzeitung vom Jahre 1780 in einem Aufsatze: «Ueber die von Brunian'sche Gesellschaft in Braunschweig» folgende nicht uninteressante Schilderung fand:

Herr Jonasson, erster Liebhaber in Lust- und Trauerspiel. Als Guido und Beaumarchais erwarb er sich allgemeinen Beifall. Er spielt auch Alte, worunter ihm die polternden besser als die zärtlichen gelingen. Im Singspiele gefiel er als Ali in Zemire und Azor. Zum zärtlichen Liebhaber fehlt ihm das Sanfte, Einnehmende; sein Ton ist zu rauh und kreischend, im Affekt grimassiert er zu sehr, er hat auch das S nicht in seiner Gewalt. Spielt auch den Hamlet und tanzt.

Wenn diese Personalbeschreibung nur einigermaßen der Wirklichkeit entsprach, so ist man allerdings berechtigt, sich von dem Hamlet des Herrn Jonasson ein etwas eigenthümliches Bild zu entwerfen.

Geschah das am grünen Holze, genügten viele Darsteller der Hauptrollen nicht dem Urtheile der Kenner, wie mochte es erst um die Vertreter der Nebenrollen beschaffen sein? Kein Wunder, daß sich das Interesse des Publikums immer mehr auf die Hauptdarsteller vereinigte. Wir sehen denn auch jetzt schon den oben bei Weimar genannten Hamlet-Spieler Bökh, einen anstelligen Kopf und gewandten, wenn auch nicht tiefen Darsteller, kurz das, was wir heute einen «Macher» nennen würden, die ersten wohlorganisierten Gastspielreisen unternehmen, weshalb er den zweifelhaften Ruf, der Vater des Virtuosenthums genannt zu werden, beanspruchen könnte. Die Sturm- und Drangperiode, mit ihrem Gefolge von Ritter- und Räuberstücken, lockerte den Bau der Bühne noch mehr. Für die meist sehr personen-

[1]) Diese «Myriade» bestand nach der Angabe dieses Kalenders aus wohlgezählten dreißig Gesellschaften.

reichen Stücke fehlte es nun vollends an geeigneten Darstellern, und der Held trat um so mehr in den Vordergrund, die noch naiven Zuschauer übertrugen das Verdienst der meist auf körperliche Vorzüge und Lungenkraft angewiesenen dankbaren Rollen auf ihre Vertreter.

Da ersteht in Weimar ein Bollwerk gegen die hereinbrechende Zerfahrenheit, eine zweite, bewußtere und folgenreichere Etappe unserer «Bühnenkunst»: Goethe's Theaterleitung.

Daß dieselbe noch andere, rein literarische Ziele verfolgte, als von Neuem das Ensemblespiel zu Ehren zu bringen, ist bekannt; aber um für dies Größere einen neuen Stil zu schaffen, um Gesetze für die darstellerische Kunst zu gewinnen, mußte das Gleichmachende in ihr betont werden, wie es auch in den ersten Worten, die unter Goethe's Herrschaft gesprochen wurden, in dem herrlichen Eröffnungs prolog auf das allerbestimmteste geschieht:

Nun, dächten wir, die wir versammelt sind,
Euch manches Werk der Schauspielkunst zu zeigen,
Nur an uns selbst; so träten wir vielleicht
Getrost hervor, und jeder könnte hoffen
Sein weniges Talent euch zu empfehlen.
Allein bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann
Von euch gelobt zu werden, daß ein jeder
Mit jedem stimmen, alle miteinander
Ein schönes Ganze vor euch stellen sollen,
So reget sich die Furcht in uns'rer Brust.
Von allen Enden Deutschlands kommen wir
Erst jetzt zusammen; sind einander fremd
Und fangen erst nach jenem schönen Ziel
Vereint zu wandeln an, und jeder wünscht
Mit seinem Nebenmann es zu erreichen.
Denn hier gilt nicht, daß Einer athemlos
Dem Andern hastig vorzueilen strebt,
Um einen Kranz für sich hinweg zu haschen.
Wir treten vor euch auf, und jeder bringt
Bescheiden seine Blume, daß nur bald
Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde,
Den wir zu eurer Freude knüpfen möchten.

Allem Virtuosenthum wurde auf das entschiedenste der Krieg erklärt. «Wenn die fremden Schauspieler schlechter sind als die unseren, so braucht ihr sie nicht zu sehen; sind sie besser, so sollt ihr sie nicht sehen,» erklärt der Meister kurzweg, als er gefragt wird, warum niemals auswärtige berühmte Künstler in Weimar aufträten.

Die Goethe'schen Bestrebungen in Weimar lassen sich in gewissem Sinne mit denen Gottsched's in Leipzig vergleichen, wobei Weimar natürlich in jedem Sinne den Sieg davonträgt. Hier wie dort galt es, den Vers als neues erhöhtes Kunstmittel zur Geltung zu bringen, Adel, oder da dieser nicht zu erlernen ist, mindestens Abgemessenheit und Vornehmheit der Darstellung an die Stelle kraftgenialischen Ungestüms und vordringlicher Willkür zu setzen. Auch Goethe griff zur Erlangung seiner Zwecke auf die französische Tragödie zurück.

Die Weimaraner Schule, mit ihrer deklamatorischen Tendenz, ist oft als unheilbringend für die Entwickelung der deutschen Schauspielkunst bezeichnet worden, da nun zwei Stilarten miteinander zu kämpfen begannen, wodurch allerdings die zu erstrebende Einheitlichkeit der Darstellung erst recht ins Wanken gerieth.

Der weitere historische Blick wird zu einem wesentlich anderen Urtheil gelangen. Hätte Goethe eine Schauspielergeneration vorgefunden, die nur einigermaßen mit dem Verse vertraut war, so wären ganz gewiß seine bekannten Forderungen an die Behandlung der Iamben nicht so schroff aufgetreten. Er hätte dann nicht nöthig gehabt, eine Schauspielerin am Arme zu ergreifen und ihr durch Heben und Senken desselben den Begriff des Rhythmus körperlich fühlbar zu machen.

Der seinerzeit berühmte Liebhaber Mattausch in Berlin mußte sich die Rolle des Karlos in Prosa, ohne Versabtheilung, ausschreiben lassen, um sie bewältigen zu können, und Schiller verzweifelte daran, seinen Karlos in Versen auf die Bühne bringen zu können. War es da nicht nothwendig, daß Goethe ein nach seinen Ideen geschultes Personal — meinetwegen: eindrillte, oder hätten seine und Schiller's Werke lieber nicht auf die zeitgenössische Bühne gelangen sollen?

Hätte, wenn Goethe, wie allerdings nicht zu bezweifeln ist, in der Skansion des Verses zu weit ging, die ältere Schauspielerschule nicht die Verpflichtung gehabt, angesichts der neuen herrlichen Aufgaben, die ihr erwuchsen, einen vermittelnden Ausweg zu suchen, wie er jetzt fast allgemein gefunden ist? Aber die gewohnte Prosa und der Naturalismus waren ihr bequemer, und der biedere Theaterdirektor Hostowsky in Magdeburg, von Geburt ein Böhme, mag nicht allein gestanden haben, als er bei der Nachricht von Schiller's Hinscheiden ausrief: «Gott sei Dank, daß is tott verrfluchtes Iambenschmierer!»

Wir könnten noch mehr Beispiele der Art anführen; aber wir haben uns ja vorgenommen auf die Geschichte der Bühnenkunst ein-

zugehn, und es liegt uns vornehmlich ob, Goethe als Bühnenkünstler zu betrachten.

Unzweifelhaft verdient er diesen Namen schon in vieler Hinsicht, wenn wir den damaligen Stand der Bühne in Betracht ziehen. Er räumt den Hilfskünsten des Theaters schon einen weiteren Spielraum ein als bisher, weist ihnen eine größere Bedeutung bei der Verkörperung des Bühnenbildes zu. Insbesondere faßt er die Dekorationsmalerei in's Auge. Er verschmäht es nicht, 12 Bühnenprospekte ausführlich zu schildern, er giebt Anweisung, wie die Bühnenmalerei beschaffen sein soll.

«Im Allgemeinen», schreibt er, «sollen die Dekorationen einen für die Farben der Anzüge des Vorgrundes passenden Ton haben, mehr oder weniger in's Bräunliche fallen und die Farbe der Gewänder in aller Frische heraussetzen. Und selbst, wenn der Maler in dem Falle ist, ein rothes oder gelbes Zimmer, oder einen grünen Garten oder Wald zu malen, so sollen diese Farben immer etwas schwach und duftig gehalten werden, damit jede Gestalt im Vorgrunde sich ablöse und die gehörige Wirkung thue».

Man ersieht hieraus, die Dekoration ist ihm nur Hintergrund des Gemäldes. Seiner Bühnenkunst will er gewissermaßen plastische Wirkungen erzielen. Die Malerei greift noch nicht als wichtiges Moment, sondern nur in zweiter Linie ein. Aber er geht in der Inscenierung dennoch weiter als bisher, er ergänzt den Dichter, er erfindet eigene scenische Wirkungen, um die Wirkung des Gedichts zu erhöhen.

In einem Briefe an Schlegel spricht er davon, daß «auf einer größeren Bühne die Wirklichkeit mehr gefordert wird, wenn das Wahrscheinliche geleistet werden soll»; in einem andern finden wir als deutlichen Beweis des oben Gesagten, folgende merkwürdige und beachtenswerthe Stelle:

> Einen Kunstgriff muß ich Ihnen noch mittheilen, den ich gebraucht, um die Sinnen zu reizen und zu beschäftigen. Ich habe nämlich den Leichenzug viel weiter ausgedehnt, als das Stück ihn fordert, ev. nach den Ueberlieferungen aus dem Alterthume mit blasenden Instrumenten, Liktoren, Fahnenträgern, mit verschiedenen Feretris, welche Städte, Burgen, Flüsse, Bilder der Vorfahren zum Schauen bringen, ferner mit Freigelassenen, Klageweibern, Verwandten u. s. w. ausgeschmückt, daß ich dadurch auch die rohere Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stücks mehr Eingang zu verschaffen, und Gebildeten ein geneigtes Lächeln abzugewinnen hoffe.

Aus einem Schiller'schen Briefe erfahren wir, daß in derselben Aufführung des Julius Cæsar der Komparserie eine große Aufmerksamkeit gewidmet worden sei. Sie habe sich bei der Antoniusrede so lebhaft an der Handlung betheiligt, daß man gemeint hätte, nicht einen Haufen Statisten zu sehen, sondern lauter einzelne mitempfindende Individuen. Klingt das nicht fast wie ein Bericht über eine Cæsar-Aufführung der Meininger?

Es ist ein eigenthümlicher Zufall, daß uns solche Zeugnisse über Goethe als Bühnenkünstler gerade gelegentlich einer Shakespeare-Aufführung erhalten geblieben sind; denn im Allgemeinen war derselbe Goethe, welcher «Shakespeare und kein Ende» schrieb, dem großen Briten auf der Bühne nicht grade besonders hold. Nur acht Shakespeare'sche Werke erschienen während der ganzen langen Dauer seiner Bühnenleitung auf dem Spielplane. Die Bearbeitung von Romeo und Julia muß in noch höherem Maße unser Befremden erregen als die theilweise mißverstandene und mit einer dem Dichter fremden Grundanschauung umgemodelte Schiller'sche Macbeth-Uebersetzung.

Der wild im Sturme flatternde Königsmantel Shakespeare's ließ sich nicht in die wohlberechneten Falten der Goethe'schen Bühnenanschauung legen, und fast möchte man glauben, daß Goethe durch den Schritt des Giganten sich seine Kreise nicht stören lassen wollte.

Wie dem auch sei, in Goethe haben wir den ersten Bühnenkünstler zu begrüßen, den ersten, der über das bisher allein gepflegte bloße Zusammenspiel hinaus bewußt mit starker Hand alle Ausdrucksmittel der Scene zu einem vorher geplanten Gesammtzwecke zu vereinigen wußte, wenn auch diese Mittel selbst unserer heutigen Kunstanschauung nicht allerwege entsprechen und gefallen würden.

Inzwischen war auf einer andern Bühne eines dieser Hilfsmittel zu fast übertriebener Bedeutung gelangt. Ich meine die Kostümreformen des Berliner Intendanten Grafen Brühl. Schon Iffland hatte richtigere «Kleider», wie man damals sagte, anschaffen lassen. Daß er in der «Jungfrau» wie in der «Weihe der Kraft» durch besonders pomphafte Aufzüge auf die große Masse wirkte, ist bekannt; doch gehörte dieser Aufwand zu den Ausnahmen. Durch Brühl wurde er zur Regel. Wichtiger war es, daß die historische Treue des Kostüms zum ersten Male nachdrücklich betont wurde, und daß Maler wie Kunstschriftsteller und Historiker zur Erforschung dieses Gebiets angeregt wurden. Ein wichtiger Zweig der Wissenschaft in der Bühnenkunst, die Kostümkunde, tritt in's Leben.

Freilich dürfen wir noch nicht an eine Kostümtreue denken, wie wir sie jetzt gewohnt sind. Der damalige Begriff vom Kleidsamen und Schicklichen modelte das Historische nach Geschmack und Bedarf. Aber die neue Forderung war doch aufgestellt, wenn auch nicht streng durchgeführt und allgemein anerkannt.

Kann man dem Grafen Brühl das Verdienst nicht absprechen, eine neue Farbe auf die Palette der Bühnenkunst aufgesetzt zu haben, so glich er dennoch dem Dilettanten, der in der Buntheit des Bildes einen Vorzug sieht, weil er sich nicht eingestehn will, daß er nicht zeichnen kann. Die Zeichnung in der Bühnenkunst ist und bleibt aber das Zusammenspiel. Die Ifflandischen Traditionen wurden nicht aufrecht erhalten, geschweige denn, daß sie eine Weiterentwicklung erhielten. Und ähnlich ging es im ganzen übrigen Deutschland, mit Ausnahme weniger Bühnen, unter denen das Wiener Burgtheater obenan stand. Bedeutende Talente traten auf, und geblendet von den Devrients, Seydelmanns, Esslairs und anderen, dachte das Publikum nicht daran, die Darstellung ganzer Dichtwerke zu verlangen: es ließ sich mit der Einzelleistung eines Schauspielers vollkommen genügen. Wie oft dieselbe auf Kosten der anderen Darsteller, ja auf Kosten der Dichtung zu ihrer Wirkung gelangte, ist zu bekannt, als daß es hier des Weiteren ausgeführt zu werden brauchte.

Wer jemals Gelegenheit hatte, ältere Soufflierbücher einzusehen, wird über die Striche, die jene Virtuosen zu machen beliebten, erschrocken sein. Wer weiß nicht, daß z. B. der Kaufmann von Venedig von Davison und andern ohne den letzten Akt gespielt wurde. Portia und Nerissa gaben sich nach Shylock's Abgang in der Gerichtsscene ihren Gatten zu erkennen, und Shylock wurde noch zum Schlusse «gerufen», was die Hauptsache war.

Ich selbst habe noch eine für die ganze Epoche charakteristische Aeußerung aus dem Munde eines der letzten Virtuosen, von Otto Lehfeld, gehört. «Sagen Sie mal», fragte er mich einmal; «Sie spielen doch auch den Richard? Haben Sie denn auch eine gute Einrichtung? Sie lassen doch auch die verfl... Heulweiber weg?» Er meinte die Scene Anna's, Margareten's und der Herzogin von York vor dem Tower. Als ich bescheiden einwarf, diese Scene schiene mir nicht nur sehr ergreifend, sondern auch sehr nothwendig für das Stück, rief er donnernd, daß die Spaziergänger im Weimarer Park erschrocken stehn blieben: «Stück? Stück? Weg mit den verfl... Heulweibern! Das Stück heißt Richard!»

Als Oase in dieser Wildniß erscheint nur auf kurze Zeit die Immermann'sche Theaterunternehmung in Düsseldorf. Auch bei ihr begegnen wir, wie bei der Goethe'schen in Weimar, mit der sie auch sonst in manchen Theilen Aehnlichkeiten aufweist, der Erscheinung, daß Shakespeare hier nur wenig zu Worte kam.

Der schöne und selbstlose neue Ansatz zu einer Bühnenkunst scheiterte bekanntlich nach wenigen Jahren, ohne nennenswerthe Spuren zu hinterlassen. Das Virtuosenthum herrschte nach wie vor und zwar so sehr, daß ein geistvoller Mann, wie Dingelstedt, ein vollendetes Bild der Bühnenbestrebungen dadurch zu geben vermeinte, daß er in den Münchener sogenannten Mustervorstellungen eine ganze Schaar von Virtuosen, fast möchte man sagen: gegeneinander los ließ.

Ob vielleicht seinem klugen Blicke grade dadurch der falsche Weg klar wurde, auf dem die deutsche Bühne wandelte? Fast möchte man es glauben; denn derselbe Dingelstedt macht wenige Jahre darauf den ersten Versuch, eine neue moderne Bühnenkunst zu schaffen, und zwar auf wesentlich anderem Wege, als seine Vorgänger.

Hatten diese, wie wir gesehen haben, vor Shakespeare eine gewisse Scheu empfunden, so war Dingelstedt der erste Bühnenkünstler, der diesen Namen auf sein Panier pflanzte, indem er die denkwürdige That vollbrachte, mit verhältnißmäßig geringen Mitteln die Königsdramen zu inscenieren.

Wieder ist es also Weimar, wohin wir bei einem wichtigen Abschnitt in der Geschichte der Bühnenkunst den Blick zu lenken haben. In seinen klassischen Boden wird der Grundstein gesenkt, auf dem sich das Gebäude erheben sollte, das erst in jüngster Zeit seine Giebelkrönung empfangen hat.

Bisher hatten die Shakespeare'schen Dramen fast nur als Hintergrund für die Hauptfiguren gedient. Die Stücke hießen in der That Richard, Hamlet, Othello, und der Kaufmann von Venedig hätte weit richtiger «Der Jude von Venedig», Heinrich IV. «Falstaff» genannt werden müssen.

Mit Ausnahme des Falstaff und des Richard III. boten die Königsdramen keine solche alles beherrschende Rollen; denn selbst Richard II. und Heinrich V. haben, trotz ihrer Bogenzahl, nie für eigentlich dankbar gelten können. Zum ersten Male wurde die Aufgabe gestellt, durch ein Gesammtbild zu wirken; zum ersten Male wurden alle modernen Mittel der Bühne in den Dienst dieses Gedankens gestellt und der Dekoration wie dem Kostüm ein wesent-

licher Antheil an der Verkörperung der Dichtung zugewiesen. Dingelstedt betont dies in seinen dramaturgischen Veröffentlichungen auf das allerentschiedenste. Daß er, um sein Ziel zu erreichen, auf das willkürlichste mit dem Texte umsprang, ganze Akte hinzudichtete, gehört auf ein anderes Konto. Kurze Zeit darauf konnte man in Berlin bei Aufführung der Oechelhäuser'schen Einrichtung gewahren, daß diese Zuthaten und — man erlaube mir das Wort — Vertheatralisierungen, gar nicht so nothwendig waren.

Dingelstedt war der Johannes der modernen Bühnenkunst und an vielen Orten erhoben sich nun ihre Propheten. Zu diesen gehören u. A. Eduard Devrient in Karlsruhe und Friedrich Haase in Koburg und Leipzig, der, angeregt von dem Vorbild Kean's in England, einigen Shakespeare-Stücken, dem Kaufmann und Richard III., glanzvolle Ausstattungen angedeihen ließ. In Wien erhob Laube aber gleichzeitig das Panier der reinen Wortregie. Daneben blühte das Virtuosenthum fort, das sich immer werthlosere Werke zum bequemen Piedestal erkor, und das klassische Stück wurde immer mehr zum Stiefkinde des Theaters. Ohne Pietät und Liebe gepflegt, führte es ein kümmerliches Dasein. Ein klassisches Stück und ein leeres Haus schienen untrennbare Begriffe geworden zu sein.

Mit einem Schlage wurde dies anders, in hellen Haufen drängte sich das Publikum zu Julius Cæsar, Was Ihr wollt, zu Tell und Wallenstein, als die Meininger wie eine helle Sonne am Theaterhimmel strahlend erschienen.

Und wieder war es Shakespeare, den sie und der sie zum Siege führte. Als ich an den genialsten aller Bühnenkünstler, den Vater aller modernen Bühnenkunst, Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, einmal die Frage richtete, was ihn denn eigentlich bewogen habe, sein Interesse dem Theater zu widmen, erwiderte der Fürst in seiner einfachen Weise: «Es ärgerte mich, daß Shakespeare so schlecht gespielt wurde». Dies Wort verdiente, in goldenen Lettern in den Annalen dieser Gesellschaft wie in der Geschichte der deutschen Bühnenkunst verzeichnet zu stehn.

Es ist bekannt, daß die großen Erfolge, welche die Meininger errangen, zunächst dem glänzenden äußeren Apparate zugeschrieben wurden, den sie in so überraschender, bisher noch nie gesehener Weise entfalteten.

Pracht ist der Bühne nie fremd gewesen; bis auf die oben erwähnten Ausnahmen war sie aber ausschließliches Eigenthum und

Vorrecht der Oper. Erst die Meininger räumten dem ernsten Schauspiele dasselbe Recht ein. Daß sie aber den Glanz nie zum Selbstzweck, sondern stets nur zur Erreichung höherer Ziele anwandten, werden wir später gewahren.

Im Kostüm wurden die von Brühl aufgestellten Grundsätze aufgenommen und weiter ausgebildet. Historische Treue wurde unumstößliches Gesetz, alle Rücksichten auf das sogenannte Kleidsame als unstatthaft abgewiesen. Die Richtigkeit wurde mit Rücksicht auf die Perspektive der Bühne eher übertrieben, in dem soweit als möglich stets die am meisten charakteristischen Formen jeder Epoche zur Anschauung gebracht wurden.

War in Dekoration und Kostüm eigentlich nur das Vorhandene weiter ausgebildet worden, so wurden diesen beiden Kunstmitteln zwei ganz neue in der Berücksichtigung des Mobiliars und der Requisiten hinzugefügt. Beide spielten bisher, auch in der glanzvollen Oper, nur eine untergeordnete Rolle. Der Fundus der größten Bühnen wies an Möbeln nur wenige «Garnituren» auf, eine für das Rokoko (wenn es hoch kam), eine sogenannte «altdeutsche», welche für alle Stücke vom frühesten Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert benutzt wurde, und einige antike Tische und Sessel. Auch das moderne Stück mußte sich mit wenigem Mobiliar behelfen. Das Schema war für alle Aufführungen dasselbe. Rechts ein Tisch mit zwei Stühlen, links ein Tisch mit zwei Stühlen. Standen an dem einen Tische drei Stühle, so wußte man, daß im Verlaufe des Aktes fünf Personen sich zu setzen hatten. Ein Ruhebett zeigte mit unfehlbarer Sicherheit an, daß eine Person ohnmächtig werden oder sterben müsse.

Erst die Meininger möblierten den Schauplatz, schufen den weiten öden Raum der Scene in wirklich bewohnbare und bewohnte Gemächer um; an die Stelle des Hintergrundes im Goethe'schen Sinne, vor dem sich die Handlung bewegte, trat das moderne Milieu, innerhalb dessen die handelnden Personen standen.

Goethe hatte die Loslösung der Figuren vom Hintergrunde im Auge, auf die Stellung ging sein Hauptaugenmerk, man kann seine Anschauung der Bühne eine plastische nennen. Die Meininger verschmolzen Personen und Dekoration zu einem Bilde, ihre Auffassung war eine malerische — es dürfte bekannt sein, daß Herzog Georg, ein Schüler Kaulbach's, ein hervorragender Zeichner und Maler ist. Die Farbe brachte Leben, demzufolge trat auch an den Platz der Stellung die Bewegung.

Bekanntlich verblüffte die neue Bühnenkunst am meisten durch die noch nie gesehene Belebung der Massenscenen. Da waren keine Statisten mehr, deren Benennung schon auf ein theilnahmloses Dabeistehn deutete; aus den dem Fluche der Lächerlichkeit verfallenen Choristen wurde ein Chor, der, wenn auch stumm, die Vorgänge auf der Bühne wiederspiegelte. Nicht Tell allein fuhr erschrocken zurück vor Geßler's furchtbarem Ansinnen; auf alle Bewohner von Altdorf, waren es doch seine Bekannten und Freunde, mußte das entsetzliche Wort Eindruck machen. Das war der Schauspielkunst freilich etwas Neues. Ich hörte einmal, wie ein berühmter Darsteller des Tell verzweifelnd ausrief: «Was soll ich denn da machen, hier stehn ja vierzig Telle auf der Bühne!» Heutzutage würde ein Tell aber sehr verdrießlich werden, wenn die Komparserie nicht in der Schußscene Furcht, Entsetzen und Empörung in lebhafter Aeußerung zur Darstellung brächte. Er sieht in diesen Bewegungen nur eine Unterstützung und keineswegs eine Schädigung seines Spiels.

Denn, und nun kommen wir zum Kernpunkte der Bühnenkunst, dieser ganze, wenn man so sagen will, äußere Apparat wurde auf das Feinste und Sorgfältigste wohlerwogen, mit der Einzeldarstellung in Zusammenhang gebracht, und das Hauptaugenmerk auf ein ganz neues Kunstmittel gerichtet: auf die Stimmung — die Stimmung einer Scene, eines Aktes, des ganzen Werkes. Die durchweg realistischen Mittel dienten so doch nur einem idealen Zwecke.

Das Bedürfniß, der Stimmung einer Scene Rechnung zu tragen, war natürlich auch früher rege, doch seine Ausdrucksformen waren recht bescheidene. Beispielsweise pflegte sich ein in den Kerker geworfener Held immer schwarz anzuziehen, mochte auch der Verlauf der Handlung noch so wenig Zeit für diesen Toilettewechsel übrig lassen. Daß hervorragende Darsteller auch in Ton und Geberde der Stimmung gerecht wurden, versteht sich von selbst; daß die Nebenrollen in diesen Bann mit hineingezogen werden sollten, fiel aber niemandem ein. Das wurde auch gar nicht verlangt; Nebenrollen waren eben Nebenrollen, ein unvermeidliches Uebel. Hat mir doch Karl Werder oft genug erzählt, niemand habe eigentlich daran Anstoß genommen, daß am Berliner Schauspielhause in jedem großen Stücke drei bis vier Schauspieler einfach «angeblasen» wurden, wie in der Theatersprache ein mäßiges Hohnlachen genannt wird. Jetzt darf dergleichen bei keiner kleinen anständigen Bühne vorkommen. Die Forderung, daß auch jede kleine Rolle als unentbehrliches Rad

in das ganze Getriebe richtig eingreifen muß, ist erst seit dem Auftreten der Meininger eine allgemeine geworden.

Fast alle bisherigen Entwicklungsphasen der Bühnenkunst waren in kleineren Orten lokalisiert geblieben und zogen daher nur sehr allmählich weitere Kreise im Theatermeer. Ohne Zweifel hätten auch die Meininger ein gleiches Schicksal erlitten, wäre nicht in dem Kopfe des klugen und geschickten Regisseurs Ludwig Chronegk der Gedanke aufgetaucht, diese neue Bühnenkunst vor das Forum eines großstädtischen Publikums zu führen. Dem ersten Gastspiele in Berlin, das im nächsten Jahre seinen 25. Jahrestag feiern wird, folgte bald ein 15jähriger Triumphzug durch ganz Europa.

Dem allgemeinen Jubel, mit dem die Schöpfung des Herzogs Georg begrüßt wurde, stellten sich aber auch Gegner gegenüber. Man warf der neuen Bühnenkunst Veräußerlichung vor; die Nebensachen würden zur Hauptsache, die eigentliche Schauspielkunst könne gegen diese erdrückende Umgebung nicht aufkommen.

Fast über jede große Kunsterscheinung spricht erst eine spätere Zeit das endgiltige Urtheil.

Vor 24 Jahren, als die Meininger zuerst erschienen, mochten jene tadelnden Stimmen, vom damaligen Standpunkte aus, nicht ganz Unrecht haben. Zu überraschend und zu fertig trat die neue Art vor den Beschauer. Das Interesse und die Aufmerksamkeit, die, durch nichts abgelenkt, sich bis dahin auf eine oder wenige Hauptfiguren gerichtet hatte, sollte nun auf einmal das ganze Werk umfassen. Ein Auge, das bisher nur zarte andeutende Töne im Zwielicht erblickt hatte, konnte von diesen im vollen Sonnenglanze prangenden satten Farben wohl geblendet werden. Manche Theater, die verständnißlos zunächst nur im Ueberbieten Meiningens in der «Meiningerei» ihr Heil suchten, mußten diese Vorwürfe sogar bestärken. Erst nach und nach gewöhnte sich einestheils das Publikum an die neue Bühnenkunst, die wir wohl jetzt die Bühnenkunst schlechtweg nennen dürfen, nachdem erkannt wurde, daß alles Aeußerliche nie an unrechter Stelle stand, sondern, streng organisch mit dem Ganzen verknüpft, nur in den Dienst der Dichtung gestellt war.

Wie sehr unsere Bühnenkunst der Forderung der Zeit entspricht, erhellt am besten aus der Thatsache, daß der bekannte Münchener Versuch einer modernisierten Shakespearebühne auf München beschränkt geblieben ist und nirgend sonst Wurzel fassen konnte. Die wenigen Experimente, die mit dieser künstlichen Zurückschraubung

an andern Orten gemacht wurden, sind durchweg als gescheitert zu betrachten.

Der Vorwurf der Unterdrückung der Schauspielkunst ist längst durch die Thatsache entkräftet, daß die heutige Schauspielergeneration im Wesentlichen der von vor 25 Jahren überlegen genannt werden darf. Ja, die neue Richtung gereichte der Schauspielkunst zum Heile. Von lauter Wirklichkeit, wenigstens im Gegensatze zur früheren Konvention, umgeben, mußte es der Darsteller vermeiden, selber konventionell zu erscheinen. Die bloße Deklamation, der verblaßte Aufguß der einstigen Goethe'schen Schule, schwand immer mehr, die mimisch-charakteristische Seite der Schauspielkunst gelangte auf's Neue zu ihrem Rechte.

Noch bedeutsamer vielleicht war der Einfluß auf die Dichtung. Dieser stand die Bühne bisher gewissermaßen als selbständige Macht gegenüber. Wagte eine Dichterphantasie einen höheren Flug, so war gar bald das Urtheil zur Hand: «nicht darstellbar, bühnenunmöglich, gegen die Gesetze der Bühne.» So hat z. B. das herrliche «Käthchen von Heilbronn» nur in der ärmlichen Holbein'schen Bearbeitung die Scene beschreiten können. Erst die Meininger wagten und vermochten das herrliche Kleinod in unveränderter Form aufzuführen, und damit erbrachten sie den Beweis, daß die Bühne nur die Dienerin des Dichters sein soll, daß sie die Aufgabe hat, Schwierigkeiten zu überwinden, wo es die Sache erheischt, nicht ihnen aus dem Wege zu gehn.[1])

Am meisten gewann hierbei Shakespeare. Während Dingelstedt es z. B. noch für nöthig befunden hatte, das Wintermärchen seines phantastischen Charakters möglichst zu entkleiden, erzielten die Meininger, gerade von dieser Eigenschaft des Werkes ausgehend, die zauberhaftesten Wirkungen.

Wie schon mehrfach erwähnt, geriethen alle Bühnen in den neuen frischquellenden Lebensstrom, und ein Blick auf die Statistik der Shakespeare-Aufführungen zeigt, wie außerordentlich sie sich nach dem Erscheinen der Meininger vermehrt haben. Stücke, die lange Jahre geruht hatten, wie Cæsar, Was Ihr wollt, Der Kaufmann von Venedig, Wintermärchen, begegnen uns nun so häufig wie nie zuvor, als schönste Früchte der Bühnenkunst.

---

[1]) Auf die gewaltigen Anregungen, welche die Bühnenkunst durch Richard Wagner für das Musikdrama empfing, kann bei der Begrenzung unseres Themas hier nur hingedeutet werden.

Aber gerade aus den Kreisen der Shakespeare-Freunde erwuchs den Meiningern auch der erbittertste Widerstand. War es denn nicht widersinnig und ganz und gar unstatthaft, einen Dichter in ein Gewand kleiden zu wollen, das er selber nie geahnt hatte, das er nie ins Auge gefaßt haben konnte? Auf diese Streitfrage hier näher einzugehn, kann ich mir versagen, sie ist, wenigstens meinem Bedünken nach, bereits in dem Aufsatze: «Zur Scenierungsfrage» im XXVII. Bande des Jahrbuchs erschöpfend behandelt und zu Gunsten der Bühnenkunst entschieden worden, als deren feinsinnigsten Kenner der Verfasser sich kundthut.

Innerhalb der letzten 25 Jahre haben fast alle Künste, auch die Schauspielkunst, die immer mehr bestrebt war, sich der Wahrheit und Bescheidenheit der Natur zu nähern, die größten Wandlungen durchgemacht, in rascher Aufeinanderfolge haben sich verschiedene Stile und Manieren abgelöst; die Bühnenkunst allein ist im Wesentlichen auf dem Standpunkte geblieben, auf den sie der geniale Künstler, den wir in Georg II. von Meiningen verehren, gehoben hat.

Seit zehn Jahren hat er sich von seinem Werke zurückgezogen, die Bühnenkunst hat niemanden gefunden, der ihn hätte ersetzen können, und sie wird niemand finden. Viele glückliche Umstände mußten, wie wir gesehen haben, zusammentreffen, um ein so großes Werk zu zeitigen. Der glücklichste war wohl der, daß dem kunstsinnigen Fürsten eine geistig ebenbürtige Gemahlin zur Seite stand, die früher selbst eine hochbedeutende darstellende Künstlerin, mit Begeisterung und feinstem Kunstverständniß an der herrlichen Aufgabe mitwirken konnte. Außerdem aber hatte er in Ludwig Chronegk den Theaterpraktiker gefunden, der die hohen Ideen seines hohen Herrn sicher und geschickt in That umzusetzen verstand. Der große fürstliche Bühnenkünstler fühlte — ich weiß dies aus seinem eigenen Munde —, daß seine Mission erfüllt war. Die Saat war aufgegangen, der Pfad gewiesen, den die deutsche Bühne seither eingeschlagen hat.

Wie viel auf diesem Wege erreicht worden ist, wie viel noch zu erringen bleibt, darf uns hier nicht beschäftigen. Soviel ist gewiß, wo heute ein Theater in die Reihe wirklicher Kunstinstitute eintreten will, da werden nicht nur schauspielerische Leistungen, sondern im gleichen Grade auch Leistungen der Bühnenkunst gefordert, und der Regisseur, der früher nur der Handlanger des Virtuosen war, nimmt heute eine ganz andere Stellung im Bühnenleben ein: man fühlt, daß er nicht mehr nur ein Aufseher oder Ordner ist, wie im besten

Falle früher, sondern daß seine Thätigkeit eine unentbehrliche, ja eine bedeutende genannt werden muß, wenn sie im ehrlichen Streben erfolgt und im Sinne der Bühnenkunst.

Ich merke wohl, ich habe den Standpunkt ruhiger Forschung und Berichterstattung verlassen; aus der Geschichtsklitterung ist ein Panegyrikus auf Meiningen und seinen Kunst-Fürsten geworden.

Aber ist es zu verwundern, wenn mein Gegenstand mich hinriß? Ich stehe ja hier auf dem jedem Künstler doppelt heiligen, begeisternden Boden von Weimar, wo ein, dem Meininger Herrschergeschlecht stammverwandtes Fürstenhaus, wie allen schönen Künsten, auch der Bühnenkunst ein Hort, ein Heger und ein Pfleger war und ist.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1897.

Aachen (Stadttheater, Dir. P. Schrötter). Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Allenstein (Neues Sommertheater, Dir. C. Weilenbeck). Othello, 1 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. P. Liebig). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet, 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. B. Pollini). Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — König Lear, 1 m. (Barnay a. G.). — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Reicher a. G.) — Romeo und Julia, 4 m. — Hamlet, 2 m.

Alzey (Stadttheater, Dir. C. Schröder). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Annaberg (Stadttheater, Dir. Georg Kurtscholz). König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Ansbach (Kgl. Schloßtheater, Dir. Hans Robert). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello, 1 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. A. Bömly) Romeo und Julia, 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Barkany a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. E. M. Mauthner). Julius Cæsar, 6 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Bonn a. G.)

Basel (Stadttheater, Intendanz). Ein Wintermärchen, 1 m. — Romeo und Julia, 3 m. (1 m. in Mülhausen). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Bayreuth (Kgl. Theater) und *Heilbronn* (Aktientheater, Dir. Steng - Krauß). Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Die Komödie der Irrungen (Holtei), 6 m. (5. Februar zum 100. Mal). — König Richard II. (Schlegel - Oechelhäuser), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Schlegel-Oechelhäuser). 5 m. — König Heinrich IV., 2. Th., 5 m. (dgl.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 6 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Sturm (Schlegel-Tieck), 1 m. — Das Wintermärchen (Dingelstedt-Schlegel-Tieck), 3 m. — Othello (Baudissin-Schlegel-Tieck), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck-Max Grube), 13 m. (13. Mai zum 100. Mal). — Coriolan (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 19 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (Kraußneck und Dr. Pohl a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 7 m. — Hamlet (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. Dr. O. Brahm). Hamlet (Schlegel), 12 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Int. Aloys Prasch). König Lear (Oechelhäuser), 2 m.

Berlin (Schillertheater, Dir. R. Löwenfeld). Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 10 m. (1 m. Frl. Bormann a. G.)

— Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 14 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 5 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 2 m.

Berlin - Charlottenburg (Goethetheater, Dir. Int. Aloys Prasch). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 16 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 9 m.

Berlin (Friedrich-Wilhelmstädt. Theater, Dir. M. Samst). König Lear, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m.

Berlin (Belle-Alliancetheater, Dir. Chs. F. Maurice). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Kober a. G.)

Berlin (Neues Theater, Dir. Sigm. Lautenburg). König Lear (Zacconi), 2 m.

Bern (Stadttheater, Dir. G. R. Kruse). Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.

Bielefeld (Sommertheater, Dir. Hans Knapp). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.

Bonn (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Dr. Wüllner a. G.) — König Lear (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Braunschweig (Herzogliches Hoftheater). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Julius Cæsar, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 6 m. (1 m. in Wolfenbüttel.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Bremen (Stadttheater, Dir. A. Senger). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Joh. Fischer). Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Reisenhofer a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Breslau (Stadttheater, Dir. Dr. Th. Lœwe). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — (Thaliatheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Bromberg (Stadttheater, Dir. Osk. Lange). Das Wintermärchen, 2 m. — König Lear, 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Barkany a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Bromberg (Patzer's Sommertheater, Dir. A. Knabe). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (w. o.)

Brünn (Stadttheater, Dir. A. Aman). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. (Frl. Bleibtreu a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Frl. Bleibtreu a. G.) — König Lear, 1 m. (Zacconi).

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Rich. Jesse). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Bonn a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Dingelstedt), 4 m. (2 m. Bonn a. G. — 2 m. Thaliatheater.) — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Bonn a. G.)

Coblenz (Stadttheater, Dir. A. Graßl). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Crefeld (Stadttheater, Aktiengesellschaft). Othello, 4 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Hch. Rosé). König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Barnay a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (dgl.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Matkowsky.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello (Voß), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Darmstadt (Sommertheater, Dir. J. Corneck). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Dessau (Herzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. (Frl. Grobe a. G.)

Detmold (Fürstl. Theater, Dir. A. Berthold). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — (Stadttheater Osnabrück.) Romeo und Julia, 1 m.

Dorpat (Sommertheater, Dir. C. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Dortmund (Stadttheater, Dir. J. Pollak). Othello (Voß), 1 m.

Dresden (Königl. Hoftheater, Neustadt). Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin - Deinhardstein), 2 m. —

Hamlet (Schlegel), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 1 m. (Frl. Rénier a. G.)
Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Eugen Stægemann). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — König Heinrich V., 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Duisburg (Verein der Theaterfreunde). Othello, 1 m.
Elberfeld (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). Romeo und Julia, 2 m.
Elbing (Stadttheater, Dir. C. Beese). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello, 3 m. (1 m. in Marienburg.)
Erfurt (Stadttheater, Dir. C. Becker). König Richard III. (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Kainz a. G.) — Was Ihr wollt (Schlegel), 4 m. — Othello, 3 m.
Essen a. Ruhr (Stadttheater, Dir. L. Ockert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 1 m. (Dr. Wüllner a. G.) — Macbeth, 1 m. (w. o.) — König Heinrich IV., 1. Th., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Bonn a. G.)
Flensburg (Stadttheater, Dir. E. Fritzsche). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Dr. Pohl a. G.) — Othello, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. (1 m. Frl. Poppe a. G.)
Frankfurt a. M. (Opernhaus). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — (Schauspielhaus.) Romeo und Julia, 2 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 1 m. — Othello, 7 m.
Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. H. Temmel). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. (Pichon a. G.)
Freiberg i. S. (Stadttheater, Dir. E. Hannemann). Othello, 2 m.
Freiburg (Stadttheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m.
Gera (Fürstliches Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Gießen und *Marburg* (Stadttheater, Dir. Kruse-Helm). Othello, 3 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Glogau und *Bautzen* (Stadttheater, Dir. L. Hansing). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). König Heinrich IV., 2 m. — Macbeth, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 5 m. — Othello, 2 m.
Göttingen (Stadttheater, Dir. N. Berstl). König Richard III. (Schlegel), 1 m.
Graz (Theater am Franzensplatz, Dir. H. Gottinger). Romeo und Julia, 3 m.
Graudenz (Kaiser-Wilhelm-Sommertheater, Dir. Julie Hoffmann). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)
Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Hamlet, 1 m. (Wiecke a. G.)
Güstrow und *Prenzlau* (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. — Othello, 3 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Halberstadt und *Stolp i. P.* (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Halle (Stadttheater, Dir. Jul. Rahn). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Bonn a. G.) — Die Komödie der Irrungen, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Kohlrausch), 4 m. — Julius Cæsar, 3 m. (1 m. Carl Weiser a. G.) — König Richard III., 1 m. (Holthaus a. G.) — (Dir. M. Richards.) Ein Wintermärchen, 3 m. — Romeo und Julia, 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.
Hamburg (Stadttheater, Dir. B. Pollini). König Lear, 2 m. (1 m. Barnay, 1 m. Zacconi.) — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Barnay a. G.) — Othello, 1 m. (w. o.) — Hamlet, 1 m. (w. o.) — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
Hamburg (Thaliatheater, Dir. B. Pollini). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. Die Komödie der Irrungen, 3 m.
Hamburg (Centralhallen-Theater, Dir. E. Drucker). Othello, 1 m. — (Dir. E. Heitmann.) Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.
Hamburg (Ernst Drucker, Dir. E. Drucker). Othello, 1 m.
Hamburg (Tivolitheater, Dir. A. Sussa). Romeo und Julia, 2 m.
Hameln (Stadttheater, Dir. C. Hock). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Hanau (Stadttheater, Dir. Jaritz und Oppmar). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. (1 m. in Offenbach, 1 m. in Homburg.)

Hannover (Königliches Theater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Schiller-Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. C. Waldmann). Viel Lärm um Nichts, 1 m. (Nuscha Butze a. G.)

Hannover (Stadttheater, Dir. H. Jäger). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Harburg (Stadttheater, Dir. H. Gerlach). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Die Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Reisenhofer a. G.)

Hermannstadt (Stadttheater, Dir. Leo Bauer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Norb. Berstl). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir. Ad. Ranzenhofer). Hamlet (4. Akt), 1 m. (Frl. Barsescu a. G.) — Romeo und Julia (4. Akt), 1 m. (w. o.)

Karlsruhe i. B. (Großherzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Kilian), 5 m. (1 m. in Baden.)

Karlsruhe i. B. (Stadtgartentheater, Dir. C. Beese). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Kassel (Königliches Theater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 4 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Hamlet, 1 m. (Resemann a. G.) — (Dir. E. Albert.) Romeo und Julia, 1 m.

Kiel (Tivolitheater, Dir. F. Wriedt). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Koburg-Gotha (Herzogl. Theater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Die Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Barkany a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Kolberg (Stadttheater, Dir. E. Reubke). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Köln (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Dr. Wüllner a. G.) — König Lear (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m.

Königsberg (Stadttheater, Dir. A. Varena). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 6 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 2 m.

Konstanz (Stadttheater, Dir. R. Schaper). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Köthen (Sommertheater, Dir. L. Hansing). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Kottbus (Stadttheater, Dir. Max Walden). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — (Dir. F. Schiestl.) Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Kreuznach (Kurtheater, Dir. Karl). König Lear, 1 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (Arndt a. G.) — Was Ihr wollt, 1 m.

Lahr (Stadttheater, Dir. Robert u. Aliprandi). Othello, 1 m.

Leipzig (Neues Theater, Dir. Max Staegemann). Hamlet (Schlegel), 4 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 4 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m. — (Altes Theater.) Die Komödie der Irrungen (w. o.), 5 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. Siegf. Staack). Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Lindau a. B. (Stadttheater, Dir. A. Fiala). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Linz (Landschaftliches Theater, Dir. Skriwanek.) Hamlet, 1 m. (Morisson a. G.) — Othello, 1 m. (w. o.) — (Dir. Cavar.) Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Lodz i. Polen (Thaliatheater, Dir. Alb. Rosenthal). König Richard III. (z. 1 m.), 2 m. — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Lübben (Theater, Dir. A. Thiede). Othello 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Fr. Erdm. Jesnitzer). Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 3 m. (1 m. in Wandsbeck). — König Lear 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. (1 m. Frl. Hainsdorf a. G.)

Lüneburg (Stadttheater, Dir. C. Egli-Wirth). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. A. Cabisius). König Lear, 1 m. — Julius Cæsar, 1 m. — Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Frl. Heese a. G.)

Magdeburg (Viktoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Othello, 1 m. (Resemann a. G.)

Mainz (Stadttheater, Dir. R. Simons). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). König Heinrich IV. 1 Th. (Dingelstedt), 3 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (dgl.), 3 m. — König Heinrich V. (dgl.), 3 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (dgl.), 3 m. — König Heinrich VI. 2. Th. (dgl.), 2 m. — König Richard III. (dgl.), 2 m. — König Richard II. (dgl.), 1 m. — Ein Wintermärchen (dgl.), 2 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m.

Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Die Komödie der Irrungen (Schlegel), 2 m. (1 m. in Hildburghausen.) — Cymbeline (A. Lindner), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Meißen und *Döbeln* (Stadttheater. Dir. Dr. Frz. Ferdinand). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die Widerspenstige, 3 m. — Othello, 1 m.

Memel und *Tilsit* (Stadttheater, Dir. Emil Hannemann). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. D. Neuffer). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel), 1 m.

Milwaukee (Verein. Deutsche Theater, Dir. Welb u. Waxner). Othello, 1 m.

Mülhausen i. Els. (Dir. Schroth-Collot). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m.

München (Königliches Hof- u. Nationaltheater). Die Komödie der Irrungen (Schlegel), 3 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 5 m. — Cymbeline (Hertzberg), 3 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m.

München (Königliches Residenztheater). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 8 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

München (Volkstheater, Dir. Frz. Hilpert). Othello, 5 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Neuwied (Stadttheater, Dir. W. Timm). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Nordhausen (Tivolitheater, Dir. F. Wackwitz). Othello 1 m.

Oldenburg (Großherzogliches Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (dgl., 2 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (dgl.), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. (A. Hartmann a. G.) — König Heinrich V. (Dingelstedt), 2 m.

Olmütz (Königliches Stadttheater, Dir. St. Lesser). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Posen (Stadttheater, Dir. M. Richards), Othello, 1 m. — (Dir. W. Felix.) Ein Wintermärchen, 2 m. (1 m. Frl. Lindner a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Frl. Lindner u. Max Grube a. G.)

Potsdam (Königl. Schaupielhaus, Dir. F. Pochmann). Hamlet, 3 m. — König Heinrich IV. (Schlegel), 1 m.

Prag (Deutsches Landestheater, Dir. Angelo Neumann). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Neues Deutsches Theater). Romeo und Julia, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — König Richard III., 1 m.

Preßburg (Königl. freistädt. Theater, Dir. Raul). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Frau Devrient-Reinhold). — König Lear, 1 m.

Pyrmont (Fürstliches Theater, Dir. Ferd. Schiestl). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Matkowsky a. G.) Othello 1 m. (w. o.)

Regensburg (Stadttheater, Dir. Frz. Gottscheid). Hamlet, 1 m. (Schmidt-Häßler a. G.) — König Richard III., 1 m. (w. o.)
Reichenberg i. Böhmen (Stadttheater). Othello, 2 m.
Reval (Stadttheater, Dir. J. Wilhelmy). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
Riga i. Rußl. (Stadttheater, Dir. Jul. Rudolph). König Richard III., 3 m. — Macbeth, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.
Rostock (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Julius Cæsar (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Rudolstadt (Fürstliches Theater, Dir. Norbert Berstl). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel) 1 m.
Saarbrücken (Neues Theater, Dir. H. Reuter). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.
Salzburg (Stadttheater, Dir. C. A. Lechner). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Frl. Callina a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Schaffhausen (Imthurneumtheater, Dir. Jul. Fiala). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Schwedt und *Weißenfels* (Stadttheater, Dir. Paul Zimmermann). Othello (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Schweidnitz (Stadttheater, Dir. Rud. Goeschke). Othello, 1 m.
Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Die Komödie der Irrungen, 1 m. — Macbeth (Oechelhäuser), 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m.
Sigmaringen (Fürstliches Theater) und *Tübingen* (Stadttheater, Dir. I. Heydecker). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Othello (Voß), 3 m.
Spandau (Stadttheater, Dir. R. v. Braunschweig). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. Jacques Goldberg). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m. (Barnay a. G.) — König Lear, 1 m. (dgl.)
Stettin (Bellevuetheater, Dir. L. Resemann). Hamlet, 1 m. (Bonn a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (Kainz a. G.)
St. Gallen (Stadttheater, Dir. J. Corneck). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Lear, 1 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — (Dir. Beling). Was Ihr wollt, 1 m.
St. Petersburg (Kaiser Alex.-Theater). Hamlet, 1 m.
Stralsund (Stadttheater, Dir. Kauffmann). Die Widerspenstige, 3 m. (1 m. in Greifswald). — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. in Graudenz.)
Straßburg i. Els. (Stadttheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — König Richard III., 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m.
Stuttgart (Königliches Hoftheater). Jul. Cæsar, 4 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Kohlrausch) 2 m.
Swinemünde (Stadttheater, Dir. Richard Hagen). Hamlet (Schlegel-Tieck), 3 m.
Teplitz (Stadttheater, Dir. F. Witte-Wild). Romeo und Julia, 1 m.
Troppau (Stadttheater, Dir. Hch. Jantsch). Was Ihr wollt, 1 m. (Fr. v. Hohenfels.) — Julius Cæsar, 1 m.
Waldenburg (Stadttheater, Dir. Jul. Evers). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Warmbrunn (Kurtheat., Dir. M. Richards). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin), 1 m. (Matkowsky a. G.)
Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Julius Cæsar (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Tieck), 6 m.
Wesel (Stadttheater, Dir. C. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Wien (K. K. Hofburgtheater). Coriolan (Wilbrandt), 1 m. Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 8 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 4 m. — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Wilbrandt), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Was Ihr

wollt (Schlegel), 3 m. — Macbeth (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (dgl.), 1 m. — König Heinrich V. (dgl.), 1 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (dgl.), 2 m. — (K. K. Hofoperntheater.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt), 1 m.

Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. E. von Bukovics). Was Ihr wollt (Fellner), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 4 m. — Romeo und Julia, 2 m.

Wien (Raimundtheater, Dir. E. Gettke). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m.

Wiesbaden (Königliches Theater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 11 m. (1 m. Dreher a. G.) — König Heinrich IV. (Oechelhäuser), 2 m. (Oberländer a. G.)

Wilhelmshaven (Stadttheater, Dir. Hch. Scherbarth). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. E. Reimann). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Zürich (Stadttheater, Dir. Ludw. Treutler). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Julius Cæsar, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Macbeth, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Zweibrücken (Stadttheater, Dir. Fz. Trauth). Othello, 2 m. (1 m. in Saarlouis.) — Dis bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Anton Hartmann a. G.)

Zwickau (Stadttheater, Dir. Benno Köbke). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 1 m.

Sonach sind auf 158 Bühnen 24 Shakespeare'sche Werke in 930 Aufführungen zur Darstellung gebracht und vertheilen sich dieselben wie folgt:

Othello	121	mal	von	72	Bühnengesellschaften.
Romeo und Julia	118	"	"	61	"
Die bezähmte Widerspenstige	92	"	"	56	"
Ein Sommernachtstraum	92	"	"	30	"
Hamlet	91	"	"	52	"
Ein Wintermärchen	65	"	"	27	"
Der Kaufmann von Venedig	62	"	"	43	"
Die Komödie der Irrungen	43	"	"	11	"
König Lear	34	"	"	19	"
Viel Lärm um Nichts	32	"	"	12	"
Julius Cæsar	29	"	"	13	"
Was Ihr wollt	29	"	"	16	"
König Richard III.	26	"	"	17	"
König Heinrich IV., 1. Th.	23	"	"	10	"
Coriolan	20	"	"	2	"
König Heinrich IV., 2. Th.	13	"	"	5	"
Macbeth	12	"	"	8	"
König Heinrich V.	7	"	"	4	"
König Richard II.	5	"	"	4	"
König Heinrich VI., 1. Th.	5	"	"	2	"
Antonius und Cleopatra	4	"	"	2	"
Cymbeline	4	"	"	2	"
König Heinrich VI., 2 Th.	2	"	"	1	"
Der Sturm	1	"	"	1	"

Außerdem kam «Der Widerspenstigen Zähmung» in Holbein's Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an ca. 35 kleineren Bühnen, zum Theil mehrmals, zur Aufführung.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1897.

A New Variorum Edition of *Shakespeare.* Ed. by H. H. Furness. Vol. XI. The Winter's Tale. Philadelphia 1898. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Hamnet Shakspere. Part. VIII—X. By A. P. Paton. Greenock 1890—96.

Shakespeare's Select Plays. Ed. by W. A. Wright. (Coriolanus. — Henry IV. — Henry V. — Henry VIII. — King John. — Much Ado about Nothing. — Richard III. — Twelfth Night.) Oxford 1891—97.

An Appendix to Shakespeare's Dramatic Works. — Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; a Critical Glossary. Leipsic 1826.

Oeuvres complètes de W. Shakespeare. Traduites par François-Victor Hugo. Tom. I—XVI. Paris s. a.

Oeuvres complètes de Shakespeare. Traduites par E. Montégut. Tom. I—X. Paris 1889—94.

Bormann, E. Der Kampf um Shakespeare's humoristisches Märchendrama. Leipzig 1897.

— Der historische Beweis der Bacon-Shakespeare-Theorie. Erbracht durch das Zeugniß von 27 Zeitgenossen des Dichter-Gelehrten. Leipzig 1897.

Cantor, G. Die Rawley'sche Sammlung von 32 Trauergedichten auf Francis Bacon. Ein Zeugniß zu Gunsten der Bacon-Shakespeare-Theorie. Halle 1897. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Castle, E. J. Shakespeare, Bacon, Jonson und Greene. A Study. London 1897.

Cavaletti, G. H. Shakespeare l'attore o Shakespeare pseudonimo? Firenze 1897. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cohn, A. Shakespeare-Bibliographie 1894—96. Weimar 1897. (Separat-Abdruck. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Danckelmann, E. Frl. v. Shakespeare in Sonetten. Leipzig 1897.

Dewischeit, C. Shakespeare und die Anfänge der englischen Stenographie. Ein Beitrag zur Genesis der Shakespeare-Dramen. (Separat-Abdruck. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Döring. Hamlet. Ein neuer Versuch zur ästhetischen Erklärung der Tragödie. Berlin 1898.

Engel, E. William Shakespeare. Ein Handbüchlein. 2. Aufl. Leipzig 1897.

Koch, M. Drei Rezensionen von Shakespeare betreffenden Schriften. (Ausschnitt. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Koeppel, E. Besprechung der Schrift «Machiavelli and the Elizabethan Drama. Von E. Meyer.» (Ausschnitt. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Laehr, H. Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeare's Dramen. Stuttgart 1898. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Landmann, S. Zur Diagnose psychischer Vorgänge mit besonderer Bezugnahme auf Hamlet's Geisteszustand. Hamburg und Leipzig 1895. (Separat-Abdruck. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Sarrazin, G. W. Shakespeare's Lehrjahre. Eine literarhistorische Studie. Weimar 1897. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Walter, J. Shakespeare's True Life. London 1890.

Warnekros, H. E. Der Geist Shakespeare's. 1. u. 2. Theil. Greifswald und Leipzig 1786.

Wetz, W. Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte. 1. Bd. Hamburg 1897.

Wilpert, O. v. Einige bescheidene Anmerkungen zu der «Geheimschrift von Bacon-Shakespeare.» (Ausschnitt. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

British Museum. Catalogue of Printed Books. William Shakespeare. London 1897. (Geschenk des Herrn Prof. Leo.)

Shakespeare Memorial Library, Stratford upon Avon. The Librarian's Report for the Year ending 31st March 1896. Stratford upon Avon 1896. (Geschenk des Herrn Prof. Leo.)

Wülcker, R. Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig-Wien 1896.

The English Dialect Dictionary. Ed. by Wright. Part. III., IV. London 1897.

Fischer, K. Großherzogin Sophie von Sachsen, Kgl. Prinzessin der Niederlande. Gedächtnißrede in der Trauerversammlung am 8. Oktober 1897 im Sophienstift zu Weimar. Heidelberg 1898.

Weimar, Ende April 1898.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. v. Bojanowski.

Namen- und Sachverzeichniß

zu Band XXXIV.

Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen.

Berichtigung.

Seite 273, Z. 14, v. u. lies Lily statt Lilio.



